

intersticios

estibaliz sádaba murguia

ISBN: 978-84-617-6848-6

Depósito legal: BI-372-2017

Impresión: Imprenta LUNA

Itzulpenak/Translations: Iñaki López de Luzuriaga/Robert Curwen

Instrucciones para cambiar el mundo

Ediciones la Gándara. Destriana de la Valduerna, Carretera Nogarejas 82, 24730 León.

edicioneslagandara@gmail.com



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

KULTURA SAILA

DEPARTAMENTO DE CULTURA

5	Aurkezpena/Presentación
11	A modo de presentación Concepción Elorza
23	Invsbls. (2013-2016, serie collages) Estibaliz Sádaba Murguía
43	Invisibles Isis Ortiz Reyes
59	¡Hazme sitio! Un análisis de la videografía de Estibaliz Sádaba Susana Blas Brunel
74	S/T. (2016, serie collages) Estibaliz Sádaba Murguía
89	<i>Las Idénticas</i> ocupando espacios. Mapa para un viaje que sobrevuela y dialoga con la obra de Estibaliz Sádaba Iratxe Fresneda
103	Itzulpenak/Translations
151	Biografías

AURKEZPENA

ZIRRIKITUAK. *Artesi edo tarteak, gehienetan txikiak, bi gorputzen artekoak, edo gorputz beraren bi atalen artekoak.*

Liburu hau talka batetik sortu da, ondorengo tentsioak eragindakoa: batetik, urtetan egindako obraren biltze lana eta aldi horretan sortutako guztiari zentzua emateko funtsa jartzeko ahalegina eta, bestetik, “artista katalogo”etatik, bestearengandik ihes egiteko gogoia.

Alde horretatik, argitalpen bat ontzea iruditu zitzaidan aukera egokiena, beti interesatu baitzait ere argitalpen eta diseinu lana. Beraz, urte hauetan nire lanarekin interesen bat agertutako pertsona batzuekin jarri nintzen harremanetan, eta gonbidatu nien “zentzuz funtsatze”ko ahalegin hori ontzen laguntzera, argitalpenak testuinguru apur bat hobea izateko.

Bada, nire lana (ikus-entzunezkoa zein grafikoa), collageak eta bideoen irudiak aztertzea proposatzen duten testu arrotzak baliatuz, liburu honetako nire helburua da aniztasunak egiteko moduetan oinarritzen den estrategia bat ehuntzea. Era horretan, saiatuko naiz artearen munduan sarritan eskaintzen zaigun artistaren irudiaren ikuspegi hegemonikoa eta monolitikoa hausten eta, gainera, bizi garen munduari begiratzeko *zirrikituak* bilatzen, modu ireki, anitz eta diziplinartekoago batez lan egiteko modua emango diguten lankidetzak kolektiborako estrategia berriak ontzeko.

Argitalpen honetan proposatzen ditudan gaiak, gainerakoan, aspalditik nire lan plastiko eta ikus-entzunezkoan lantzen ari naizen berdina dira: “emakumezkoen arketipoak” aztertu eta deseraikitzea; askotariko estrategien bitartez (adibidez, umorean edo absurduan oinarrituz), emakumeek rol eta estereotipo batzuk gorpuzteaz duten nekea bistaratzea; emakumeek espazio

publikoan betetzen duten rola berrinterpretatzea; imajinario berriak sortzeko balio duen berdintasun espazio bat bilatzea.

Horretarako, baditugu hainbat testu eta kolaborazioak: **Concepción Elorzak** elkarrizketa bat editatu eta proposatu du, non Elorzak eta biok kultur politikez, lan sortzaileaz eta kolektiboaz, praktika artistikoaz eta generoaren teoriez eta abarrez hitz egiten dugun elkarrekin; **Isis Ortiz Reyesen** *Invisibles*, **Invsbls** lanaren azterketan oinarritua (argazki collage sorta bat da, azken urteotan asko ikusten den *Work in Progress* moduko bat); **Susana Blas Brunelen** *¡Hazme sitio!* ere hor dugu, atzera begirakoa baliatuz, lan bideografikoen gaiak eta lan formatuak zorrozki aztertzen dituen; azkenik, ikus-entzunezko lanetik ere abiatuta, **Iratxe Fresnedak** *Berdin-berdinak, espazioak okupatzen* bere artikuluan, ibilaldi bat egiten du bideografia horren imajinariotik isuritako erreferentetan barrena.

Bukatzeko, opa diezaiodan irakurleari ideien eta egiteko moduen arteko talkan askatutako energia, hasieran aipatutakoa, iradokitzailea izatea, liburua ontzen parte hartu dugunontzat bezain beste gutxienez. Etengabeko lan eta gogoetarako beste ale bat jartzen balioko ahal du!

Estibaliz Sádaba Murguia, Erroma, 2016ko abenduaren 31.

PRESENTACIÓN

INTERSTICIOS. Hendiduras o espacios, por lo común pequeños, que median entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo.

Este libro surge de una tensión: la que se produce del choque entre la necesidad de recoger años de trabajo intentando crear un marco de sentido para todo lo producido en ese periodo, de un lado; y el deseo de huir del formato convencional de los “catálogos de artista”, del otro.

En este sentido, elaborar una publicación me pareció la opción más adecuada, puesto que siempre me han interesado también el trabajo editorial y el diseño. Así que me puse en contacto con algunas de las personas que a lo largo de estos años habían mostrado interés por mi obra, y las invité a colaborar en la elaboración de ese “marco de sentido” que sirviera para contextualizarla un poco mejor.

De este modo, a través de los textos ajenos que proponen el análisis de mi trabajo audiovisual y gráfico, los collages y las imágenes de los vídeos, de lo que se trata en este libro es de tejer una estrategia basada en modos de hacer heterogéneos, con la que tratar de romper con la visión hegemónica y monolítica de la figura de la o el artista que se nos ofrece frecuentemente en el mundo del arte; y que trata también de buscar los *intersticios* a través de los que mirar al mundo en que vivimos, para desarrollar nuevas estrategias de colaboración colectiva que nos permitan trabajar de una manera más abierta, plural e interdisciplinar.

Los temas que propongo en esta publicación, por lo demás, son los mismos en los que llevo trabajando desde hace tiempo en mi obra plástica y audiovisual: el estudio y deconstrucción de los “arquetipos femeninos”; la

visibilización mediante distintas estrategias (como las que propician el humor o el absurdo) del cansancio de las mujeres a la hora de encarnar ciertos roles y estereotipos; la reinterpretación del papel a jugar por las mujeres en el espacio público; la búsqueda de un espacio igualitario que nos permita generar nuevos imaginarios.

Para ello contamos con colaboraciones como la de **Concepción Elorza**, que propone y edita una conversación en la que ambas hablamos y debatimos sobre las políticas culturales, trabajo creativo y colectivo, prácticas artísticas y teoría de género, etc.; y también textos como *Invisibles*, de **Isis Ortiz Reyes**, centrado en el análisis del trabajo *Invsbls*, serie de collages fotográficos entendida como *Work in Progress* que viene desarrollándose a lo largo de los últimos años; seguido de *¡Hazme sitio!*, en el que **Susana Blas Brunel** analiza exhaustivamente los temas y los formatos de trabajo videográficos de forma retrospectiva; también a partir de la obra audiovisual **Iratxe Fresneda** en su artículo *Las Idénticas ocupando espacios* nos ofrece en último lugar un recorrido por los referentes que se desprenden del imaginario de dicha videografía.

Solamente me queda desear que la energía liberada en este choque de ideas y modos de hacer que mencionábamos al comienzo sea tan sugerente para la lectora, para el lector, como lo ha sido para quienes hemos participado en la elaboración del libro, y constituya un escalón más en un proceso de trabajo y reflexión permanente.

Estibaliz Sádaba Murguía, Roma 31 de Diciembre de 2016.



Las conjuradas...fuera de la zona de confort. 2015



A modo de presentación

Concepción Elorza

Antes de comenzar este diálogo quisiera introducir brevemente a Estibaliz Sádaba y su trabajo. Estibaliz Sádaba Murguía es artista y feminista. Dos términos en los que se reconoce y que conjuntamente configuran su hacer. Un hacer cuyo recorrido nos aporta hoy la distancia crítica suficiente para mejor poder apreciar su clara apuesta y su posicionamiento personal y artístico. A partir de esa primera opción constitutiva podemos observar que su práctica se ha venido materializando en diversos desarrollos, los cuales a su vez han evolucionado en ocasiones paralelamente o, también, generando ramificaciones, relecturas y retornos, enlazados los unos con los otros.

Considero que cualquier aproximación que quiera hacerse a su trabajo deberá tener en cuenta los dos ejes que le han permitido proyectar como artista sus inquietudes e investigaciones; esto es, por un lado, su participación -desde la creación del mismo, como una de sus iniciadoras- en el colectivo ERREAKZIOA/REACCIÓN y por otro, el desarrollo de una obra personal de gran consistencia, que ha sido acreedora de un importante número de reconocimientos, como puede seguirse del interés que ha suscitado su trabajo artístico, tanto en el ámbito del País Vasco como a escala estatal e internacional, el cual queda reflejado en su extraordinaria trayectoria expositiva.

ERREAKZIOA/REACCIÓN. Dispositivo agitador. No es el propósito de esta introducción recuperar de manera pormenorizada la totalidad de la producción de Estibaliz Sádaba en lo que se refiere a la labor desarrollada en el seno del colectivo ERREAKZIOA/REACCIÓN, pues la extensión del repertorio resultante lo haría escasamente operativo dada su finalidad como preámbulo a una serie de preguntas cuya voluntad es ser capaces de llegar más allá, alcanzar aspectos a los que no aluden otras informaciones previamente recogidas en diversos archivos documentales y formatos. Sin embargo, sí considero necesario subrayar la, a mi entender, excepcional aportación del colectivo ERREAKZIOA/REACCIÓN al contexto en el que -desde su formación en 1994- se desarrolló su actividad, esto es, un entorno carente casi por completo de estructuras desde las que estudiar y cuestionar, desde puntos de vista feministas y haciendo propios debates internacionales, nuestras actividades

como artistas, agentes, académicas. La capacidad de generar complicidades y la energía desplegada en cada una de las actividades llevadas a cabo por el colectivo ERREAKZIOA: seminarios, talleres, fanzines... las sitúa como un referente ineludible, un elemento enormemente enriquecedor de nuestro pasado reciente, ejemplar en cuanto a su proyecto agitador y reflexivo.

Sin embargo, las preguntas que a continuación formularemos se refieren sobre todo a la obra personal de **Estibaliz Sádaba y su uso lúcido y necesario de la imagen**¹. Así, encontramos la misma intensidad a que aludíamos en relación a ERREAKZIOA/REACCIÓN en el trabajo artístico propio realizado por Sádaba. Con el cuerpo, lo doméstico y lo productivo/laboral como ejes principales, sus realizaciones nos ponen frente a frente con la discriminación, la negación, el silenciamiento, la ocultación, la dominación.

De este modo, diferentes producciones y estrategias empleadas por la artista configuran otros tantos modos de desmontar ideas preconcebidas acerca del mundo del arte y el papel que las mujeres aún hoy ocupan en él. La práctica procedente de la performance y el trabajo en video devenido de ésta -constituido, de hecho, en directa conexión con ella- se ha venido expandiendo, especialmente en su producción última, a otros diferentes tipos de formatos que nos permiten localizar aspectos específicos dentro de su ámbito de intereses. Por un lado, trabajos en los que incide de un modo más directo en la visibilización crítica del papel de las mujeres como proletarias culturales², señalando de manera inequívoca las numerosas fallas y carencias que presenta, a este respecto, el “mundo del arte”, así como los sesgos desde los que se ordenan las relaciones de poder en este espacio. Sus obras *Deriva sobre la práctica artística* (2008) o *The Garbage Girl (Manteniendo el mundo del arte)* (2007) -en la que homenajea a la artista Mierle Laderman Ukeles- se insertan en esta dirección.

En paralelo, sus propuestas basadas en el *detournement* situacionista, donde hace convivir imágenes tomadas por ella misma o apropiadas, con textos feministas de ciencia ficción, investigando en la dirección de ciertos desplazamientos del significado, propiciadores del descubrimiento y la reflexión; responderían a estas líneas directrices trabajos como *El concurso de la gran felicidad (esto pasa mucho)* (1999), o *Soy un hombre* (2006).

Asimismo, como modo de producción diferente y al mismo tiempo complementario a los anteriores, en tanto que deudor de las mismas inquietudes y problematizaciones, su web <http://matatiempos-feministas.net/>, desde la que con un humor corrosivo e inteligente da otra vuelta de tuerca a las reglas de

juego de la presencia de las mujeres en el entramado del arte.

Y por último, sus recientes trabajos como editora-comisaria -la producción llamada *Series Múltiples* (2013)- donde da voz a artistas y otros agentes vinculados al quehacer artístico, generando un tejido abierto que se despliega en múltiples direcciones y crea entrecruzamientos y diálogos que multiplican a su vez su potencialidad expansiva.

Desde todos estos diferentes abordajes, pone en práctica, a partir de planteamientos feministas, diálogos entre textos e imágenes que, sin duda, reclaman nuestra presencia reflexiva y activa.

En su trabajo, asume la importancia política de la imagen del modo en que señala María Ruido cuando dice:

“La representación no «refleja» sino que construye (nuestra posición en) el mundo, y se levanta sobre códigos bien definidos [...] que estamos destinadas a reproducir si no hacemos un esfuerzo por problematizar la mirada, por transitar los umbrales de lo definido como «visible», por cuestionar la simplificación y naturalización del orden visual legitimador como el único posible”³

En definitiva, imágenes que generan espacios imprescindibles para el cuestionamiento y el disenso y en las que resuenan además diferentes voces feministas, pensamientos cristalizados tanto en reflexiones teóricas como en propuestas visuales.

Tratamos en las siguientes líneas de que quede en alguna medida reflejada la voluntad que activa todas estas prácticas.

Concepción Elorza.- *Considero -corrígeme si me equivoco- que tus inicios en ERREAKZIOA/REACCIÓN son inseparables de tu trabajo personal actual. Por ello, creo importante que volvamos a ese punto de partida, porque entiendo que tal vez para las generaciones más jóvenes puede ser un tanto inimaginable el prácticamente absoluto desierto en el que se puso en marcha esta plataforma tan valiosa. Mi pregunta es ¿cuáles crees fueron –porque supongo que fue una conjunción de elementos- los factores que hicieron posible que surgiera ERREAKZIOA/REACCIÓN?*

Estibaliz Sádaba.- El trabajo que realizamos en el colectivo Erreakzioa creo que como tú me dices va unido a nuestros proyectos personales; hemos crecido de manera conjunta. Creamos Erreakzioa con el propósito de generar espacios en torno a la teoría, la práctica artística y el activismo feminista. Siempre hemos tenido muy claro que el papel de Erreakzioa era VISIBILIZAR el trabajo de artistas que nos rodeaban y con ello cuestionar la hegemonía de la representación dominante, generar contextos

de resistencia cultural y política apropiados para el empoderamiento de las artistas. Conocimos proyectos similares en Hamburgo y Nueva York y nos lanzamos a crear el colectivo; hemos trabajado temas como postpornografía, violencia machista, feminismo postcolonial, antimilitarismo e insumisión, música y género, precariedad laboral, medios de comunicación o nuevas realidades corporales, etc., todo ello desde un feminismo interdisciplinar, en el cruce entre la práctica artística y los estudios feministas y de género: siempre con una voluntad de incorporar el feminismo como un leitmotiv que debería atravesar cualquier disciplina. Si a todas estas ideas y ganas se suma la existencia de un espacio artístico como Arteleku, que desde el principio mostró interés por escucharnos y recoger nuestras peticiones, pues en efecto esa fue la conjunción de elementos adecuada que dio lugar a una serie de seminarios, y talleres que realizamos desde 1994 hasta 2006, y que pudimos extender a museos y centros de arte de todo el estado español y en el extranjero. Nos parecía importante construir una identidad fuerte de las artistas, liberarse de las definiciones estereotipadas de lo “femenino”, reivindicar la experiencia personal como punto de partida en la creación artística, explorar nuevos medios y nuevos procesos, más allá del discurso de un arte monolítico y cerrado.

C. E.- Sin embargo, me gustaría también ir más atrás aún, a las motivaciones que te llevaron a una facultad de arte... ¿Podrías hablarme de los porqués de esa decisión?

E. S.- Todo eso me queda muy lejos, “mi entrada en la facultad de BBAA”: pues la verdad, ninguna pretensión ni idea de lo que era ser artista...

C. E.- En las revisiones históricas con frecuencia se menciona una generación de artistas mujeres que asumieron en torno a los años 90 la videoperformance como formato, y en términos más amplios lo que en su momento supuso el video en tanto que tecnología, en el sentido de un medio no tan lastrado por la carga histórica como lo estaban las disciplinas tradicionales ¿Fue importante para ti en tus primeros pasos reconocerte como parte de una genealogía? Y en el momento actual ¿encuentras conexiones entre tu obra y la desarrollada por otras autoras?

E. S.- Cuando acabé la carrera a finales de los ochenta y durante principios de los noventa estuve rodeada de realizadores que trabajaban en video; en esta época trabajar en video suponía estar en la periferia, y en cierto modo practicar necesariamente una desjerarquización de los tradicionales “roles del

artista”. A raíz de esa experiencia, mi trabajo viene consistiendo indistintamente en producir trabajos artísticos, escribir, organizar actividades, así como la edición y la publicación: no creo que la división del trabajo sea ya “natural”. Por otro lado, también enmarco mi trabajo en la ola de reactivación de la vídeo-performance que hubo en los años 90, trabajos como los de Cheryl Donegan, Patty Chan, Pipilotti Rist, Alex Pearlstein, etc. Como ellas, yo también considero mi obra directamente deudora de la realizada por otras mujeres artistas en la década de los 70, como el proyecto de la Woman House Project de Los Ángeles, en donde las performances llevadas a cabo por estas artistas mediante el uso de su propio cuerpo se concebían como un vehículo para llevar a la práctica una idea central del movimiento feminista: “lo personal es político”.

C. E.- En tu presentación en la web de Bilbao Arte (2013) te refieres a dos modos en los que tu trabajo audiovisual suele formalizarse: por medio de performances que proceden de determinadas reflexiones y que decides registrar en video, o por medio de audiovisuales que se construyen de modo progresivo, comenzando por la localización de determinadas ideas sobre las que quieres trabajar y buscando para éstas las imágenes necesarias. Pero además de estas dos estrategias complementarias has puesto en marcha en los últimos años iniciativas editoriales y plataformas cercanas a lo lúdico, como matatiempos-feministas, la web a la que hemos hecho referencia al inicio del texto... es como si quisieras abordar las cuestiones que te preocupan desde muchos distintos modos de hacer, como si necesitaras estas distintas maneras de decir para llegar lo más lejos posible o a una mayor profundidad...

E. S.- Todo esto tiene que ver en primer lugar con una idea de interdisciplinaridad que ya hemos mencionado antes, y con esa tradición desjerarquizada que yo aprendí de escenas como la del videoarte; pienso primero en una idea, y después la manera de llevarla a cabo puede ser bien en video, escritura, edición, organización de seminario, etc.: para mi todo vale en este sentido. Sin embargo creo que todavía hoy en día es difícil trabajar con estas ideas, porque en los ámbitos de financiación, etc. propios del “Sistema Arte” sigue habiendo departamentos estancos que nos impiden desarrollar los proyectos de una manera más abierta, plural e interdisciplinar.

C. E.- En todo caso, fanzines, publicaciones, un trabajo en video de gran austeridad formal, despojado de cualquier concesión al espectáculo visual o a la seducción tecnológica, ponen de manifiesto tus posicionamientos acerca de

cómo entiendes la práctica artística...

E. S.- En mis primeros trabajos en vídeo buscaba la inmediatez en el registro y el resultado; en ese sentido fue para mi muy revelador ver los primeros trabajos en vídeo de Thomas Hirschhorn, quien vino invitado por el Instituto Francés de Bilbao a mediados de los 90 a hacer un proyecto para Rekalde Área 2: eran auténticos vídeos punk, de imagen cruda, con el grano y la falta de definición característicos de los primeros equipos domésticos de aquella época, y sin prácticamente edición; desde entonces me viene el gusto por la crudeza en la iluminación y en la puesta en escena, como forma de que se produzca un choque visual por otro lado muy productivo para hablar de ciertos temas como son los relativos a analizar las políticas culturales y el trabajo creativo.

C. E.- Mencionas con frecuencia el concepto de ruido –entiendo que en el sentido de la Teoría de la Comunicación- como un modo de ofrecer una trama de aproximaciones y estímulos que puedan servir al espectador/a en su experiencia de tu trabajo, ¿crees que aún es posible la existencia del arte como espacio de resistencia a la sobresaturación audiovisual a la que nos vemos sometidos? Y, si es así, ¿cuáles consideras las plataformas más interesantes en este sentido? ¿cómo crees que puede intensificarse su efecto?

E. S.- Si, entiendo que esa de idea de “ruido” a la que te refieres que suele aparecer en algunas de mis intervenciones tiene que ver también con la estrategia artística del “detournement” (desvío), idea sacada de los situacionistas franceses, pues como ellos dirían, la práctica del detournement trata de arrancar artefactos estéticos de su contexto original y permite así desviarlos hacia contextos de creación propia. A partir de estas imágenes “desviadas” puedo por ejemplo entremezclar en los diálogos titulares de prensa femenina y fragmentos de escritos feministas, intentando también así crear un “ruido” entre palabras e imágenes (es decir, romper las expectativas convencionales de correspondencia entre unas y otras), y crear de ese modo un vínculo nuevo entre ambas, abriendo así nuevas posibilidades de sentido. Desde luego para mi siempre ha sido interesante que el arte aparezca como un espacio de resistencia, que por otro lado es difícil de encontrar en “La sociedad del espectáculo” en la que vivimos inmersos ya desde hace décadas.

C. E.- ¿Crees que tu adscripción feminista ha obstaculizado en algún caso que puedan ser alcanzados ciertos aspectos de tu trabajo bajo el impacto de otros que quizá esta adscripción podría -incluso engañosamente- hacer

aparecer de manera más inmediata? ¿Es la multiplicidad de estrategias y formatos a los que antes aludíamos también un modo de dificultar lecturas excesivamente simplistas o predeterminadas?

E. S.- Creo que la historia del arte contemporáneo está mayoritariamente escrita por una élite de hombres blancos de mediana edad con una visión esencialista y tradicionalista, que nos obliga a vivir en un contexto pobre y poco interesante, que anestesia la percepción y anula visiones y prácticas que pueden resultar más críticas y arriesgadas. Aún así creo que es posible encontrar y trabajar en nuevos contextos que sirvan para dirigir la mirada hacia iniciativas capaces de hacer cambiar la realidad existente.

C. E.- A menudo tus piezas se refieren al mundo del trabajo –con especial atención a la actividad artística como actividad profesional- en contraposición al mundo doméstico, centrándose en su existir como espacios de legitimación socialmente instituidos, perfectamente reglamentados, pautados y normativizados. Tu práctica artística se entrelaza en ese sentido con otras muchas voces que señalan las consecuencias de una actividad artística atrapada en el interior de la cultura del ocio...

E. S.- Trabajar en el mundo del Arte y en la Industria Cultural es algo que se nos muestra como privilegiado y elitista. En este supuestamente glamuroso contexto se adoptan sin embargo las crueles medidas empresariales habituales de la pequeña empresa que nos obliga a realizar trabajos sin ningún tipo de regulación salarial, muchas veces rozando las prácticas de “voluntariado” y el “amateurismo”, y sin que por otro lado exista un espacio donde debatir los problemas laborales. Toda esta desregularización nos lleva a una acentuación de las diferencias laborales y sociales respecto incluso a la misma clase trabajadora; desregulación que viene obviamente incentivada por el mercado de trabajo liberal en el que estamos inmersxs, y en el que por desgracia a veces el mundo del arte y la cultura parecen ser el laboratorio con los conejillos de indias...

El trabajo de las artistas feministas que más me interesan pone en primer plano las cuestiones de las condiciones laborales, de la división del trabajo por el género, del trabajo no remunerado, etc... Creo que desde el intelecto feminista comprometido es desde donde es posible analizar de nuevo esta problemática, y traspasar así las limitaciones culturales e ideológicas de nuestra época y su concepción manipuladora del “profesionalismo”.

C. E.- Desde tu propia práctica has venido fomentando –tanto en Erreakzioa,

como en tu actual producción individual- la construcción de redes de colaboración, ¿es esta capacidad de mediación y de existencia como lugar de entrecruzamiento de distintas aproximaciones y discursos en tu opinión, una de las fortalezas de la actividad artística y de lxs artistas mismxs? ¿Cómo entiendes tu investigación académica en este contexto?

E. S.- Para mí palabras como genealogía, construcción, colaboración, mediación (¡esta última tan mal usada en estos tiempos!), van unidas desde siempre a mis modos de hacer y entender la práctica artística; para mí todo ese conjunto creo que fortalece el trabajo artístico. De todas maneras creo que ahora hay una excesiva mitificación, con tanta aparente información y horizontalidad alrededor de “las redes sociales”, su supuesta transparencia, etc., que oculta el hecho real de que el “Sistema Arte” sigue basado en una visión sesgada y jerárquica, dentro de la que la historia siempre queda escrita por lxs ganadorxs: ¡por mucho que en el ámbito público se discuta de transparencia, buenas prácticas, o hasta de feminismo y mujeres artistas!

C. E.-¿En qué estás trabajando ahora?

E. S.- Ahora estoy realizando dos proyectos audiovisuales; uno que comencé en París en *La Cité Internationale des Arts*, y otro que he comenzado en *La Academia de España en Roma*: en ambos trabajos trato sobre las dificultades que tienen las mujeres en acceder al espacio público; en el primero, relacionándolo con la idea del flâneur/flâneuse, como metáfora de un personaje que transita por la ciudad libremente (y obviamente aquí la cuestión de género será determinante), y el otro es más bien una cartografía de la ciudad de Roma, en el que relaciono textos que hablan de la situación de la mujer en la Antigua Roma mientras que en paralelo he realizado entrevistas a diferentes mujeres romanas que trabajan en la cultura, educación, política, etc. y en las que ellas nos mostrarán cuál es la situación de las mujeres en el espacio público en la ciudad de Roma en la actualidad.

C. E.-¿Piensas en los públicos cuando trabajas? ¿Tienes en mente algún público en particular?

E. S.- Mi trabajo va en principio dirigido a un público general interesado en las prácticas del arte contemporáneo, y específicamente en las relacionadas con el videoarte, la performance y el cine experimental. Pero también me gusta y creo que se puede mostrar mi trabajo en contextos más generales, especialmente vinculados con el mundo del feminismo, tales como festivales de cine o vídeo de mujeres, jornadas sobre igualdad de género, etc. Creo que,

dada mi experiencia como miembro fundadora del colectivo Erreakzioa-Reacción desde hace ya veinte años, y habiendo generado multitud de encuentros, publicaciones, talleres y eventos varios en torno al arte feminista, este aspecto adquiere especial relevancia en mi trabajo.

C. E.- Obviamente hay un largo recorrido entre tus piezas de los noventa y las más recientes, pero especialmente me gustaría conocer más acerca de las motivaciones que te han llevado a recuperar los textos de Aristófanes en tu trabajo Las conjuradas... fuera de la zona de confort (2016), ¿podrías hablarme acerca de las razones por las que decidiste traer a presente y de algún modo revivir esos textos?

E. S.- Creo recordar que a partir de una reseña en la prensa sobre *Lisístrata*, una conocida obra de Aristófanes, me interesó lo que decía, investigué en internet, y compré un libro recopilatorio con cuatro obras suyas; las leí y comencé a relacionar algunas de sus piezas con las temáticas con las que yo trabajo. La verdad es que últimamente estoy trabajando también con más clásicos, sobre todo con aquellos que en sus obras muestran a las mujeres como protagonistas, y a consecuencia de lo cual muchos de ellos en su época fueron poco considerados. Estos autores valoraron en sus obras el papel de la mujer en las sociedades antiguas, desde aspectos como la capacidad de mediación, el diálogo, el arbitraje, de mantener la cohesión familiar en momentos de guerra, etc. Creo que es importante considerar la visibilización de la mujer también en la Antigüedad, aunque sea para poco a poco ofrecer informaciones sobre su presencia en ámbitos que hace unos años se creían impensables, y no ofrecer solamente la imagen de subalternas con la que estamos tan familiarizadas: es trabajar también la idea de “empoderamiento” desde otra perspectiva. En ese sentido también es toda una tarea pendiente descubrir y poner en valor los nombres de muchas escritoras, poetas, científicas o artistas que trabajaron entonces, y de las que la Historia oficial nos ha transmitido más bien poco, o a veces nada.

Espero poder ver muy pronto esos trabajos, eskerrik asko, ha sido un placer...

Notas

¹ Partes de este texto retoman ideas expresadas en el apartado dedicado al trabajo de Estibaliz Sádaba que forma parte del texto inédito elaborado en relación con la exposición *Suturak // Cerca a lo próximo* que tuvo lugar en el Museo San Telmo de Donostia/San Sebastián entre el 25 de octubre de 2014 y el 25 de enero de 2015. Ver: http://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=8506&Itemid=209&lang=es. Última consulta: 17/02/2017.

² Concretamente, emplea el término “proletarias intelectuales” el cual toma de la profesora y teórica Angela McRobbie. Ver: Nota a pie de página 29 de: Estibaliz Sádaba Murguía, *Espacio doméstico, cuerpo domesticado*, Trabajo de Fin de Máster inédito. Master INCREARTE (Investigación y Creación en Arte), Facultad de Bellas Artes, UPV/EHU 2010-2011, p. 88.

³ María Ruido, “*Mamá quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora*” en: http://www.workandwords.net/uploads/files/mama,_quiero_ser_artista-2003.pdf. Última consulta: 17/02/2017. Este texto forma parte del libro *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina, editado por Precarias a la Deriva, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004*.

Las conjuradas... fuera de la zona de confort. 2015



(IN)sociable 2013









































Invisibles

Isis Ortiz Reyes

... [las] mujeres han trabajado sistemática y tímidamente a lo largo del tiempo para prevenir su propio borramiento, y sus estrategias y afirmaciones, incluso si son tomadas sólo en el nivel de amenazas para ser resistidas, han afectado y desmentido inconmesurablemente las metanarrativas de la cultura patriarcal.

Norma Broude

A primera vista, *Invisibles* parecería un montón de impresiones arrugadas que alguna vez estuvieron destinadas a estar montadas en vallas publicitarias. Merece la pena tomarse unos segundos más en la apreciación para percatarse de que en realidad es un conjunto de ampliaciones fotográficas en gran formato de imágenes de mujeres provenientes de revistas de moda dobladas al estilo de la papiroflexia.

Con esta serie Estibaliz Sádaba emprende en 2013 la labor creativa de delatar la implantación de la imagen de la mujer promulgada por las revistas de moda. Ella escoge doblar literalmente las coercitivas posibilidades identitarias, fisonómicas, socio-económico-estéticas que dichos medios impresos ofrecen a sus consumidoras, tornándolas en origamis feministas. En estas composiciones complejas e interesantes, la artista sitúa tras los pliegues el objeto del doloroso deseo de las mujeres, lo que no es real, es decir, los ideales de perfección, de belleza y de feminidad promovidos por ese tipo de publicaciones.

Al transfigurar dichas representaciones populares -populares por el alcance de su difusión, que no por su predominancia real-, la artista pone en evidencia el inconsciente resentir de inexistencia, de falta de identidad, de invisibilidad de las mujeres, la sensación de carecer de un lugar en la sociedad, resultando esta serie fotográfica en una desconstrucción visual de los planteamientos mediáticos actuales de la configuración del ser mujer.

A diferencia de gran parte del *corpus* de la obra de Sádaba, el enfado es sutil y la rabia nula. Esto es comprensible pues responde a de la evolución de los emplazamientos políticos y en este caso, de los feministas. Además de hacer

historia, ha habido mujeres que han optado por soltar la bandera de la ira y la rabia y han acogido la ecuanimidad. Como en su momento lo señaló la teórica y líder feminista Betty Friedan:

“Recordemos que la política sexual se inició como reacción frente a la mística de la feminidad. Aquello fue una explosión de rabia y de ira acumuladas contra los desprecios que las mujeres habían tenido que soportar cuando eran totalmente dependientes de los varones, rabia que descargaban en sus propios cuerpos y, encubiertamente, en sus maridos y en sus hijos. Esa rabia alimentó las primeras batallas del movimiento de mujeres y fue cediendo con cada avance que las mujeres consiguieron hacia su propio empoderamiento, su condición de personas plenas, su libertad.”¹

Sádaba pertenece a una generación heredera de dicha potestad, del libre ejercicio del voto², de los derechos reproductivos³, del acceso a la educación, capaz de hacer converger sin remordimientos la profesión y la vida familiar a la par del desenvolvimiento de una vida social activa y brillante. Aquella generación que creció contrarrestando la mística femenina encarnada por sus madres adoptando lo que mejor le acomodaba del mito de la belleza.

Y es en la tensión producida por esta búsqueda de identidad donde tiene lugar la exploración de *Invisibles*.

El malestar sin nombre

Recordemos que la mística de la feminidad fue uno de los velos producto de la segunda posguerra que obstaculizaba a las mujeres en el disfrute de sus derechos y las hacía sentir culpables por hacer las cosas desde un lugar que no fuera el de esposas o madres. Este misterio solía estar nutrido por las revistas de moda, las películas y la publicidad con la finalidad de convencer a las amas de casa de dejar sus trabajos y regresar a sus hogares a gozar de la línea blanca y la tecnología pensada para las mujeres modernas.

Resulta revelador el que Friedan, en *La mística de la feminidad* -obra en la que bautiza a este malestar en 1963- reconozca que ella misma, al escribir para las revistas femeninas estaba contribuyendo a forjar la imagen del ama de casa moderna, imagen que justamente promovía dicha mística:

“[...] no puedo negar que ahora conozco sus terribles implicaciones. No es una imagen inocua. Tal vez no existan términos psicológicos que describan el daño que está haciendo. ¿Pero qué ocurre cuando las mujeres tratan de vivir de acuerdo con una imagen que les hace negar sus mentes? ¿Qué ocurre cuando las mujeres crecen con una imagen que las induce a negar la realidad del mundo cambiante?”⁴

Ese dictado afirmaba que la razón del malestar de las mujeres era su envidia hacia los hombres y su intento de ser como ellos en lugar de aceptar su naturaleza situada en la pasividad sexual, en la dominación masculina y en el amor maternal.⁵

Pero, ¿por qué medios les llegaba a las mujeres ese mensaje promovedor de la sumisión? Las expectativas y los modelos de feminidad eran difundidos por las revistas, la televisión, el cine y los libros. Además, las instituciones educativas y religiosas se encargaban de vigilar que dichos mandatos se cumplieran al pie de la letra. Es curioso percatarse de que las mujeres percibían esas circunstancias como un malestar indefinido, cercano a la neurosis, “equivalente al que causa la represión sexual”⁶ y quizás hasta heredero de la histeria decimonónica.

Esa generación de mujeres buscaba otros referentes que no fueran los de sus madres frustradas, cuyas vidas estaban vacías y atadas al hogar, como lo narra Friedan:

“En mi generación, muchas de nosotras sabíamos que no queríamos ser como nuestra madre, aun cuando la amáramos. No podíamos evitar ver su decepción. ¿Acaso entendíamos, o siquiera percibíamos, la tristeza, el vacío, que les hacía aferrarse demasiado a nosotras, tratar de vivir nuestras vidas, controlar la vida de nuestros padres, pasarse el día de compras o anhelando cosas que al parecer nunca conseguían satisfacerlas, por mucho dinero que costaran? Extrañamente, muchas madres amaban a sus hijas –y la mía era una de ellas– tampoco querían que éstas se convirtieran en lo que eran ellas. Sabían que necesitábamos algo más.”⁷

Entonces, esas jóvenes mujeres recurrieron devotamente a los ideales femeninos divulgados en los medios de comunicación para decidir todos y cada uno de los detalles de sus vidas. Esto supuso el consumo del autoengaño debido a su parcial, artero y maniqueo origen:

“Pero una nueva cocina o un papel higiénico más suave no hacen que una mujer sea mejor esposa o madre, por mucho que ella piense que es lo que necesita ser. Teñirse el pelo no puede detener el tiempo; comprar un Plymouth no le dará una nueva identidad; fumar Marlboro no le conseguirá una invitación para irse a la cama con alguien, aun cuando piense que eso es lo que quiere. Pero esas promesas incumplidas pueden mantenerla permanentemente sedienta de cosas, y evitar que adivine jamás lo que de verdad quiere o necesita.”⁸

Tomemos en cuenta que las revistas son medios impresos que pertenecen a los medios masivos populares. Éstas reflejan, enfatizan, determinan

y preservan el estatus social y la imagen de las mujeres. Por ejemplo, en el momento en que los hombres volvieron de las trincheras en la segunda posguerra mundial, las revistas recondujeron la atención de las mujeres a sus hogares. La campaña de persuasión resultó muy evidente en sus fines, ya que se les vendían a las mujeres electrodomésticos para hacer su vida de amas de casa modernas más felices dentro de la calidez y la comodidad de sus hogares. Éstos últimos se convertirían en el lugar en el que ellas se sentirían como directoras de fábrica (para que no perdieran la costumbre del sitio de donde habían sido expulsadas) entre tanto aparato, lo que las estimularía a hacer del trabajo doméstico su principal propósito de vida. Incluso en algunos informes de publicistas se llegó a plantear que había que ofrecerles productos que colmaran sus ansias de creatividad, pues observaban que era la principal necesidad insatisfecha del ama de casa moderna. Se les vendía entonces la sensación del logro, al igual que hoy. Su conocimiento y sus habilidades eran orientados por esas páginas a amenizar y a hacer más a gusto las tareas de la casa.

Es evidente que los editores solían -como actualmente- permanecer alertas de los roles sociales y los parámetros estéticos que se esperaban de las mujeres para servir a los intereses de los patrocinadores de las publicaciones. Ellos se esforzaron por aumentar sus tiradas para llegar a manos de más consumidoras, en la feroz competencia con sus semejantes mediáticos y con la televisión, y sobre todo con el afán de mantener a esa clientela fiel a sus ofertas.

Entonces, claro que estamos hablando de un descarado interés comercial que encontró su veta en la perpetuación de la mística femenina, basada en el ofrecimiento de efímeros remedios para ese malestar que no tenía nombre, como lo señala Friedan: *“De alguna manera, en algún lugar, a alguien se le tiene que haber ocurrido que las mujeres comprarán más cosas si se las mantiene en ese estado de infrautilización, de anhelo inexpresable, de una energía de la que no pueden deshacerse, si son amas de casa”*⁹. Por lo tanto, el mito se sostenía por sí mismo, creando sujetos cuya existencia estaba condicionada a la aspiración de encarnar la representación femenina que aparecía en cada nuevo número de sus revistas favoritas.

Un punto que de vez en cuando resulta ser ciego en dinámicas como éstas, gracias a la suculenta codicia que mantienen, es la consideración de la inocuidad que puede empezar a gestarse entre tanta reproducción de los modelos y el aflojamiento de guardia que viene con la inercia del consumo. Como lo expone la teórica feminista Teresa de Lauretis: *“Asegurar que la representación social del género afecta su construcción subjetiva y que, viceversa, la representación subjetiva del género –o auto-representación– afecta su construcción social,*

*deja abierta una posibilidad de agencia y auto-determinación a nivel subjetivo e incluso individual de las prácticas diarias y micropolíticas”.*¹⁰

Y efectivamente, ese momento de agencia y autodeterminación llegó para las mujeres, de la mano de los diversos cambios sociales y políticos en el mundo. Las dichosas amas de casa moldeadas por las revistas y demás medios, decidieron salir a abrirse paso de nuevo en el mercado laboral. Por su parte, y como es de suponer, los obstinados publicistas, anunciantes y editores tuvieron que replantear sus estrategias de venta, para asegurarse que aquellas mujeres -ahora- trabajadoras continuaran consumiendo.

El nuevo mito

*“Women are the beautiful sex. Who doubts it?...
Just as all men are created equal,
all women are created beautiful.”*
Una Stannard

A partir de la década de los ochenta del siglo pasado, la ficción de la feminidad como sumisión, como fervorosa dedicación al hogar y como auto-negación de la gratificación en el mundo fue desmontada por los diversos posicionamientos feministas. Asimismo, las instituciones sociales se vieron forzadas a brindar un lugar a las mujeres bajo la demagogia de la políticamente correcta inclusión femenina.

Por su parte, ellas retomaron sus puestos en el ámbito laboral, ya no sólo en el rubro de servicios. Su nivel económico y adquisitivo aumentó, su modelo se convirtió en uno exitoso y más independiente. Mientras ellas aspiraban y accedían a más poder, el control social se encargó de socavar sus potenciales transfiriendo el modelo basado en el cuidado de la casa y la familia al de la insatisfacción con sus rostros y cuerpos, dando paso a un nuevo mito -el de la belleza- y con él a una nueva y sofisticada arma psicológica, cuyas municiones serían nuevamente las imágenes de la mujer ideal, esparcidas por las revistas de moda y los demás medios. De ahí que las grandes inversiones de capital en la edición de revistas para mujeres tuvo como aliada a la democratización del mito de la belleza.

De esta manera, el ama de casa feliz fue suplantada por la modelo delgada y joven, el incesante y desesperado mantenimiento de la belleza substituyó a las inagotables jornadas de tareas domésticas. Los electrodomésticos se quedaron en sus rincones y los gimnasios se volvieron templos. El culto al hambre se estableció, los desórdenes alimenticios aumentaron exponencialmente y las operaciones cosméticas se pusieron a la orden del día. Esto supuso un cisma





respecto a la salud de las mujeres, que aunque se encontraran físicamente en forma, el imperativo era de una anomalía preocupante. El vacío y el malestar que anteriormente invadían a las mujeres ahora delegaban el mando a la subordinación de sus cuerpos, sus formas, su peso, su edad y su lozanía, quedando menguadas su autoestima y su autodeterminación. Y, por si eso era poco, además de estos preceptos para la instauración del mito, estaba el hecho de considerar que la belleza y la inteligencia no podían ir de la mano, permitiéndoles a las mujeres tener un cuerpo o una mente, pero no ambos.

En este tenor se filtra el estilo de vida prometido por los anuncios publicitarios en la vida de las mujeres como una aspiración -remota para los estándares de vida de muchas mujeres- y como una ardua carrera por hacer realidad la dolorosa fantasía de belleza, juventud, poder y placer, que alimentó la afición y por ende el consumo de lo inasible: la moda y la belleza.

Como lo describe la escritora feminista Naomi Wolf:

“El mito de la belleza cuenta una historia: La cualidad llamada ‘belleza’ existe objetiva y universalmente. Las mujeres deben querer encarnarlo y los hombres deben querer poseer a las mujeres que lo encarnan. Esta encarnación es un imperativo para las mujeres y no para los hombres, cuya situación es necesaria y natural porque es biológica, sexual y evolutiva: Los hombres fuertes pelean por las mujeres bellas, y las mujeres bellas son más exitosas reproductivamente. La belleza de las mujeres debe tener relación con su fertilidad, y ya que este sistema está basado en la selección sexual, es inevitable e inmutable. [...] Al asignar valor a las mujeres en una jerarquía vertical de acuerdo a un estándar físico culturalmente impuesto, es una expresión de relaciones de poder en las que las mujeres deben competir de manera no natural por recursos que los hombres se han apropiado para ellos mismos.”¹¹

La publicidad se enfocó pues a incentivar a las mujeres a ser profesionistas, independientes, felices de saberse solteras y deseadas por todos los hombres, ofreciéndoles el mejor cebo con el cual nutrir sus anhelos de ser apreciadas por el mundo.

Así, con la proliferación de las revistas femeninas y de moda en la década de los ochenta, los editores tuvieron que depender cada vez más de los anunciantes, llegando al extremo de editar para ellos más que para las lectoras/consumidoras. Al convertirse esto en una competencia feroz, los recursos de seducción se volvieron más demoledores, sobre todo, porque la situación llegó al punto de considerar a la pornografía como rival. Si de lo que se trataba era de que las mujeres consumieran las publicaciones con la finalidad de comprar los productos que ahí se anunciaban, la mejor estrategia era hacer

sentir mal a las mujeres por no tener los cuerpos, los rostros y la indumentaria adecuada promoviendo así el consumo de productos ineficaces y causantes de dolor, que en condiciones de una aceptación plena, de una autoestima estable y del reconocimiento de su belleza innata, las mujeres no comprarían. Luego entonces, la inseguridad y el auto-odio apremiaron a las mujeres al consumo compulsivo.

Así es como Wolf desentraña el sufrimiento fruto de dicho desasosiego:

*“El problema con los cosméticos existe sólo cuando las mujeres se sienten invisibles o inadecuadas sin ellos. El problema con trabajar fuera existe sólo si las mujeres nos odiamos a nosotras mismas si no lo hacemos. Cuando una mujer es forzada a adornarse para comprar a una audiencia, cuando ella necesita su arreglo para proteger su identidad, cuando ella se queda con hambre para mantener su trabajo, cuando ella debe atraer a un amante para que ella pueda cuidar a sus hijos, eso es exactamente lo que hace que la ‘belleza’ duela. Porque lo que lastima a las mujeres del mito de la belleza no es el adorno, o la sexualidad expresada, o el tiempo que pasan arreglándose, o el deseo de atraer a un amante. Muchos mamíferos se acicalan, y cada cultura usa adornos. ‘Natural’ y ‘no natural’ no son los términos en cuestión. La verdadera lucha es entre el dolor y el placer, la libertad y la compulsión”.*¹²

La pregunta que surge inmediatamente es: entonces, ¿cómo encontrar el placer y la libertad siendo mujeres? La respuesta que me viene a la mente es: Aceptándonos, alegrándonos y disfrutando de lo que somos. Claro que esto no es fácil, pues quizá, primero habría que desenmarañar la madeja de ilusiones alrededor del hecho de ser mujer urdida durante décadas e incluso durante siglos. Y es justo aquí donde considero que *Invisibles* es un ejemplo de cómo llevar a cabo esta tarea de manera crítica y creativa.

Dilucidando lo invisible

“¿Cómo puede un “ideal” ser sobre las mujeres si está definido por cuánto de una característica sexual femenina no existe en el cuerpo de la mujer; y por cuánto de una vida femenina no muestra su propia cara?”

Naomi Wolf

*Fantasías devoradas por pliegues.
Dobles testigos de lo que no existe,
de lo inalcanzable: la Mujer.*

Continuando con la cuestión de la identidad de las mujeres, en *Invisibles*, Sadaba lo que expone, o mejor dicho, lo que deroga, son los ideales que perseguimos incesantemente las mujeres de ayer y hoy: la feminidad y la belleza.

En esta serie Estibaliz se encarga de hacer evidente el papel de la publicidad como tecnología de género, esto es, como un aparato social productor de la representación social y subjetiva de las mujeres que se vale de misterios y mitos, en un incesante afán de configurarnos, de ahorrar nuestros cuerpos, nuestras conductas, nuestras mentes y nuestras relaciones, con la finalidad de hacer crecer el negocio y por ende el funcionamiento de las estructuras falocéntricas.

Una de las tareas de suprema importancia para esta tecnología es mantener las ilusiones. Sus imágenes conforman el prototipo al cual se tiene acceso a través del consumo. Por lo tanto, pretender que la mujer promedio forme parte de estas configuraciones anularía su eficacia y función, pues no habría imagen ficticia/ideal a la cual aspirar o comprar. Como lo menciona la historiadora del arte feminista Griselda Pollock:

*“La construcción ideológica de una categoría de mujer absoluta ha sido borrada y este régimen de representación ha naturalizado a la mujer como imagen, hermosa para ser vista, definida por sus “looks”. Esto está mejor ejemplificado en esas imágenes fotográficas del siglo veinte manufacturadas para vender mercancías, cosméticos, por medio de los cuales la supuesta naturaleza de nuestro sexo puede ser alcanzada al ponerse la “máscara de la belleza”.*¹³

Esto nos lleva a apreciar un vaivén entre la representación y lo omitido, entre el ideal y lo real, entre la heteronomía y la voluntad. Los dobleces que inflige Sadaba a las imágenes producto del discurso hegemónico y utópico de la publicidad desenmascaran el artificio de lo femenino y la belleza al tiempo que exponen la invisibilización y la falta de representación de las mujeres de carne y hueso. *Invisibles* ostenta a la feminidad y a la belleza como normas, conductas y apariencias interiorizadas por las mujeres.

Para configurar nuestra identidad, bajo el dictado de una ansiedad compulsiva nos hemos constituido en vigiladas y lo que es más, en nuestras propias vigilantes. Recordemos las tan acertadas reflexiones del crítico de arte y escritor John Berger al respecto:

“Ella tiene que inspeccionar todo lo que ella es y todo lo que hace porque la manera en que es vista por otros, y básicamente la manera en que es vista por los hombres, es de crucial importancia para lo que normalmente se piensa que es el éxito de su vida. Su propio sentido del ser en sí misma es suplantado por un sentido del ser apreciado como si misma por otro.

Los hombres inspeccionan a las mujeres antes de tratarlas. Consecuentemente, la manera en que una mujer aparece ante un hombre puede determinar cómo será tratada. Para adquirir algún control sobre este proceso, las mujeres deben contenerlo e interiorizarlo. Esa parte del ser de una mujer que es la inspectora trata a la parte que es la inspeccionada de tal forma que le demuestre a otros cómo le gustaría a todo su ser ser tratado.”¹⁴

Nosotras hemos aprendido a portar la máscara de la feminidad -aquella que masoquíamente goza existiendo para otros, que desea y busca ser deseada- para evitar las represalias y el condicionamiento de nuestra existencia social, mental y emocional. Al portarla vivimos en el dilema de ser a la vez sujetos y objetos del deseo. Los origamis feministas de Estibaliz ostentan el artificio que mantiene a las mujeres verdaderas a distancia, el hueco entre la ilusión y la realidad, el espejismo puro.

Quizás cabría cuestionarnos no sólo sobre nuestro lugar en la sociedad, sino sobre nuestro lugar con respecto a nuestros propios cuerpos. Parecería ser que hoy en día, nuestra aptitud para encarnar la imagen que responde al mito de la belleza es nuestro pase a ganar derechos. Sin embargo, los mitos y las místicas tienen creadores, con motivaciones e intereses específicos. Quienes desean personificarlos establecen un pacto fiduciario con ellos. El punto sería observar las razones que tenemos las mujeres para comprar dichas narrativas con la finalidad de sentirnos heroínas de nuestras circunstancias, pues como menciona Wolf:

“Justo como al mito de la belleza no le preocupaba cómo se veían las mujeres mientras que las mujeres se sintieran feas, debemos ver que no importa en lo más mínimo cómo nos veamos las mujeres mientras nos sentimos hermosas.

El problema real no tiene nada que ver con que si las mujeres usamos maquillaje o no, si ganamos peso o lo perdemos, si tenemos cirugía o la evitamos, si nos vestimos elegantemente o con ropa casual, si hacemos de nuestra ropa y rostros y cuerpos una obra de arte o si ignoramos el adorno completamente. El problema real es nuestra falta de elección.”¹⁵

Así, me parece que *Invisibles* apunta hacia nuestra facultad para elegir. Su estrategia reside en el fruncimiento de las caretas que hasta hoy hemos adoptado hasta lograr su disolución. Al plegar las ilusiones, Sádaba genera un extrañamiento que nos lleva a descubrir que bajo los velos de los las místicas y los mitos no está el tan temido vacío. Lo que queda después de los dobleces es lo que tenemos que aprender a descubrir y a potenciar autocríticamente, sin temor y sin cesar. Debemos de dejar de lado el regodeo en la ilusión y apropiarnos de





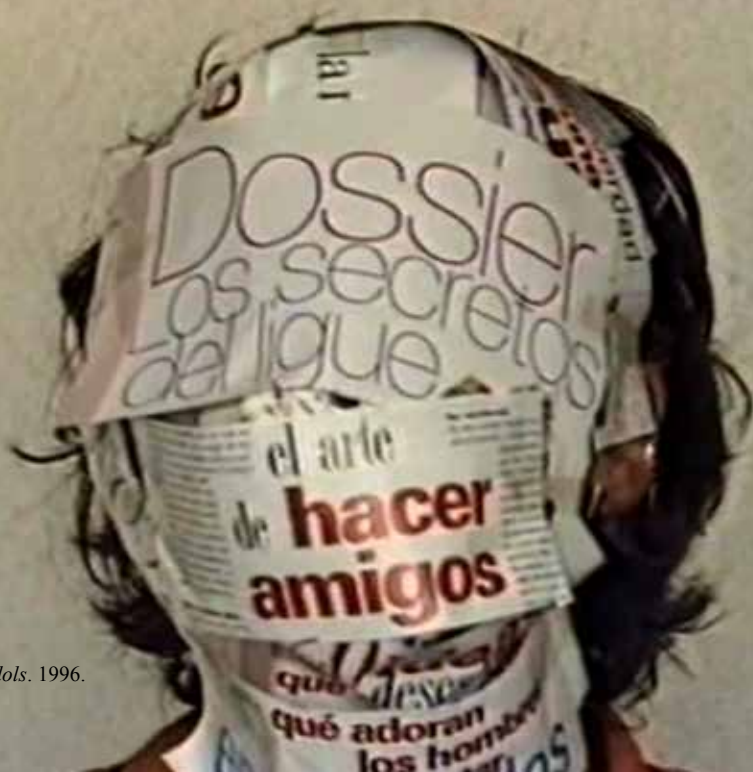
la realidad. Aceptar activamente y no sólo desear lo ausente, pues de hecho no hay falta alguna, todo está ya ahí. Sólo es cuestión de elegir mirar y empezar a crear nuestros propios discursos. Ser capaces de ver y reconocer que esto nos acerca a la responsabilidad, antídoto éste contra el miedo, la vergüenza y la culpa con los que hemos cargado por querer encajar en ese invisible “deber ser” de la Mujer.

Notas

- 1 FRIEDAN, 2009, pág. 20.
- 2 El sufragio femenino tuvo lugar por primera vez en el País Vasco en 1933 y el universal se restauró en España en 1976. Ver El voto de las mujeres cumple 75 años, Vitoria-Gasteiz, EMAKUNDE-Instituto Vasco de la Mujer, 2006.
- 3 En 1985 entró en vigor la ley de despenalización del aborto en el País Vasco. Ver Interrupciones voluntarias del embarazo en la Comunidad Autónoma del País Vasco 2011, Donostia-San Sebastián, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2013.
- 4 FRIEDAN, op. cit., pág. 104.
- 5 Efectivamente, hay rastros de la envidia del pene, pues los planteamientos de Sigmund Freud estaban entre las influencias de este argumento.
- 6 Ibidem, pág. 115.
- 7 Ibidem, pág. 110.
- 8 Ibidem, pág. 284.
- 9 Ibidem, pág. 262.
- 10 De LAURETIS, 1987, pág. 9.
- 11 WOLF, 1991, pág. 12.
- 12 Ibidem, pág. 273.
- 13 POLLOCK, 2003, pág. 169.
- 14 BERGER, 2008, pág. 46.
- 15 WOLF, op. cit., pág. 272.

Bibliografía

- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 2008, 176 págs.
- FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 468 págs.
- de LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 151 págs.
- MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en BRAUDY, Leo y Marshall COHEN (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nueva York, Oxford UP, 1999, págs. 833-44.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference*, Nueva York, Routledge, 2003, 320 págs.
- WOLF, Naomi, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, Londres, Vintage Books, 1991, 348 págs.



Kill your idols. 1996.

¡Hazme sitio!

Un análisis de la videografía de Estibaliz Sádaba

Susana Blas Brunel

*"Durante años he estado diciendo:
"déjame entrar, quiéreme, acéptame, regúlame, válidame".
Y ahora digo: «hazme sitio»".*

Joanna Russ, *El hombre hembra* (1970)

*"Somos siluetas recortadas,
somos hueros fantasmas que se mueven en la niebla, sin perspectiva".*
Virginia Woolf, *Las olas* (1931)

Toda la práctica artística de Estibaliz Sádaba, articulada en *performances*, vídeos, publicaciones, talleres e instalaciones, denuncia desde distintos ángulos la situación de desigualdad que sufrimos las mujeres en la sociedad, y en concreto, las trabajadoras del ámbito de la cultura.

Conozco la obra de Estibaliz desde hace dos décadas. He realizado un seguimiento de su trabajo sincronizado con mi biografía y con el compromiso feminista que ambas compartimos. Recibir puntualmente sus proyectos, y ponerlos en relación con mis experiencias vitales y con el contexto del sector cultural español, me permite trazar un desarrollo de su obra paralelo a los avances y retrocesos que ha experimentado la lucha por la igualdad de género en las últimas décadas en España, y a la paulatina precarización del trabajo de las mujeres, agudizada desde 2008.

Los vídeos de Estibaliz no hacen concesiones al entretenimiento o a la evasión. Haciendo uso de un tono y de una factura que remiten al videoarte combativo, al cine alternativo y al vídeo doméstico sus piezas no dejan indiferente. Son trabajos críticos que disparan preguntas frontalmente y que nos sitúan de inmediato en un lugar determinado, a menudo en un territorio incómodo que solicita asumir contradicciones ideológicas y vitales. La audiencia, y el sistema del arte en general, se sienten aludidos por las "verdades incómodas" que se van desvelado.

Antes de pasar a analizar estas piezas de vídeo, es preciso señalar que la artista ha concebido estas películas en conexión con otras prácticas de investigación artística: talleres, proyectos educativos, fanzines, cartelería, fotografías... actividades y procesos que huyen de la creación de “artefactos artísticos” y de las políticas culturales entendidas como consumo de ocio, y que prefieren la puesta en común de conocimientos y experiencias... hacerse preguntas sobre el mundo en el que vivimos y canalizar nuevos modelos culturales de reflexión colectiva.

1. Acciones «minimalistas» y sonido en contrapunto

El lugar desde el que habla la autora sobrepasa la experiencia personal, aunque esta sea probablemente uno de los puntos de partida. Habitualmente utiliza la *performance* para crear narrativas, situaciones, fábulas en las que la acción del cuerpo es protagonista a través de gestos y de movimientos sencillos que construyen coreografías minimalistas, “casi robóticas”, huyendo de la personalización excesiva. Son partituras corporales ejecutadas por la propia artista o por otras mujeres, que no persiguen transmitir una identidad concreta sino ser el vehículo de un conjunto de ideas y emociones. Por esta razón, quizá buscando esta neutralidad, en muchas piezas es habitual el uso de máscaras cubriendo el rostro, de planos cortos que se detienen en las manos o en los pies, y de imágenes borrosas o fragmentarias.



Estos registros visuales de acciones “frías y calculadas”, editados con sencillez, que nos remiten a las coreografías del cine de las vanguardias y al cine cómico clásico, son puestos en relación con una estudiada banda de sonido, trabajada con rigor de forma separada, en la que se realiza un interesante trabajo de *collage* textual con materiales lingüísticos de diverso calado y con rótulos y textos sobreimpresos complementarios.

En pocas ocasiones las mujeres hablan o emiten sus pensamientos directamente a cámara. Las palabras las escuchamos “en off”, las leemos escritas (sobreimpresas en el plano) o se usan técnicas de distanciamiento como la lectura a cámara de un texto por parte de las protagonistas.

Son voces que crean un “contrapunto crítico”, y en ocasiones irónico, con la imagen. Son voces “aleatorias”, es decir, sin relación directa con lo reflejado en el cuadro. En ocasiones es la voz interior del personaje; en otras, la voz de una narradora externa a la historia o ambas opciones.

Con frecuencia, en la banda de sonido se construye una suerte de «voz colectiva» que reúne opiniones, lugares comunes, experiencias y teorías diversas para crear «una corriente de pensamiento permeable» que recoge niveles de lectura muy distintos: de la baja a la alta cultura, pudiendo convivir en un mismo guion frases provenientes de titulares de revistas femeninas populares con sentencias de teorías feministas académicas y opiniones de las amigas cercanas, logrando canalizar un tono distanciado a la vez que íntimo.

Sin participar de otras tradiciones de la *performance* feminista, como son la “autobiográfica” o la del “diario íntimo”, Estibaliz recurre a la citación y a la apropiación de experiencias e ideas de otras mujeres (amigas, referentes intelectuales y artísticas) con las que construye un discurso genérico híbrido en el que se funden lo íntimo y lo público, lo habitual y lo excepcional, lo teórico y lo práctico. Los guiones de sus películas reproducen, de algún modo, el funcionamiento del “pensamiento en proceso”, en el que la anécdota diaria colisiona con las emociones puntuales, con la personalidad y con nuestros referentes en un contexto económico e histórico determinado.

2. El efecto «ensayo de la acción», la crudeza y la ironía

Mujeres solitarias, o en pequeños grupos, deambulan por habitaciones o en la calle. Otras veces se reúnen y opinan. Realizan tareas domésticas, acciones habituales o rutinas pactadas. Mientras los cuerpos ejecutan los movimientos, escuchamos un flujo de pensamiento, un monólogo interior.

Recogiendo la tradición del cine y el vídeo combativos que desmontan la lingüística clásica cinematográfica en la que primaba la mirada patriarcal hacia el cuerpo y hacia la identidad femenina, Estibaliz presta especial atención a la narrativa que va a utilizar ya desde sus primeras obras de mediados de los años noventa, huyendo de las fórmulas del cine convencional: *“En mis primeros trabajos buscaba ese aspecto doméstico que me daba la inmediatez del medio, del “hazlo tú misma y rápido”, aunque antes hubiese una concepción previa de la acción. Luego he ido cambiando en algunos trabajos... considero que hay mucha crudeza y radicalidad en la no iluminación de las performances, y eso me gusta”*.

El aire casero, la iluminación natural, la frescura y la espontaneidad aportan a las acciones minimalistas un aire que yo denominaría “de ensayo de la acción”, siendo este tono clave para transmitir una temporalidad intermedia entre la realidad y la ficción, entre lo actual y lo atemporal, entre la tragedia y el humor.

Frente a la solemnidad, a la seriedad y al virtuosismo de otros trabajos performativos, las participantes de sus piezas parecen llevar a cabo las directrices marcadas “como pueden”, sin excesiva destreza, denotando que son cuerpos normales afrontando una situación para la que no estaban preparados. En ocasiones: fracasando, cayéndose, equivocándose o torciendo los pies; generándose una situación de ambigüedad, de estadio intermedio, de “obra inacabada” que el espectador debe completar. Y ese aire entre cómico y cotidiano nos transmite perturbación y verdad, sacándonos del estado de comodidad y confort desde el que habitualmente “consumimos arte”. Son vídeos que causan desasosiego y que hacen pensar. El tiempo encerrado en los planos se extiende y se prolonga en el fuera de campo imaginario de cada espectador, que se lleva la escena a su casa, a su situación personal.

Al mismo tiempo, la seriedad y la crudeza expuestas se suavizan con una sensación de tragicomedia, de drama y de humor mezclados. Todas las escenas rezuman ironía, risa y sarcasmo.

3. Ordenación de los vídeos: «Acciones a cámara» y «narrativas simbólicas»

La práctica videográfica de Estibaliz podemos ordenarla, más que en etapas lineales o series cronológicas, en grupos de acciones e investigaciones que se continúan a lo largo del tiempo. Un buen ejemplo sería la serie *Deriva*, que reflexiona sobre la relación de las mujeres con el espacio público. El proyecto

ha sido desarrollado en distintas ciudades y durante periodos diferentes, y las piezas dialogan entre ellas más allá de la fecha de producción. (Es el caso de la continuidad entre *Acción 1: Deriva sobre la práctica artística*, 2008, y años después *Como intrusas como disidentes*, 2013). Otro ejemplo es el conjunto de obras que analizan el sistema del arte como una esfera económica capitalista más, dominado por la desigualdad y la productividad (*The Garbage Girl. Manteniendo el mundo del arte*, 2007, y *Cul de sac*, 2013, son piezas que profundizan en estas ideas), o todas las películas que se adentran en el espacio simbólico que representa el hogar para las mujeres, en la idea de casa como zona de asilamiento y de dominación... como “exilio dorado”. (*Esto pasa mucho*, 2000; y *Acción 2: Con mi espejismo soy fuerte yo puedo luchar*, 2013, serían dos ejemplos excelentes de sus muchos vídeos que abordan esta temática).

Y si se apuesta por “un tiempo circular”, de relaciones y asociaciones entre las obras, tampoco existe “una evolución” en cuanto a la formalización y a las decisiones estéticas, más allá de los avances tecnológicos propios de cada época, pues las piezas de narrativas complejas conviven y se ruedan al mismo tiempo que acciones directas a cámara donde prima un ejercicio de crudeza e inmediatez.

Sí podemos decir que a lo largo del tiempo la autora ha desarrollado dos tipos de trabajo: por una parte los registros de *performances* espontáneas y directas, que pueden ir en contraste/diálogo con una canción o una *voz en off*, reivindicando un registro de “combate directo”; y una segunda línea de trabajo constituida por narraciones elaboradas, inspiradas en el *detournement* situacionista, en las que se realiza más de un rodaje, la edición es más compleja y aparecen en escena varios personajes. En estas piezas más elaboradas se construye el guion con fragmentos de textos tomados de la ciencia ficción, de conversaciones privadas, de la filosofía y del ensayo feminista.

4. Acciones a cámara... sin rostro

En el conjunto de vídeos que registran acciones corporales de factura sencilla, de inspiración punk y actitud activista, con frecuencia se renuncia a mostrar la totalidad del cuerpo, y en concreto a enseñar el rostro, oculto con máscaras, con pelucas o situado fuera del plano. Además, la banda sonora tiene un papel llamativo, optándose por canciones tratadas desde el desenfado punk (tarareadas, deformadas o repetidas sin cesar, generando un diálogo transgresor con las imágenes, una discontinuidad poco complaciente. Estabiliz lo

denomina: “crear ruido entre imagen y texto”, lanzar una energía que desactive el visionado inocente y encienda el sentido crítico del que mira. Esta actitud la encontramos tanto en vídeos de sus orígenes (*Kill your idols*, 1996; 6%,1999), como en piezas más recientes (*Acción 4: Enmarcando arquitecturas efímeras*, 2008), por citar únicamente algunos títulos.

Videoacciones ágiles y frescas que también beben de las *Riot Grrrl*, un movimiento musical surgido del rock alternativo que desde comienzos de los noventa reivindica el papel de las mujeres en la escena musical y que se vincula a filosofía del DIY (*Do It Yourself*). En relación a esta influencia, la propia Estibaliz ha comentado la importancia del imaginario musical en su obra (al mismo nivel que los referentes de la alta cultura). “Evidentemente ha sido para mí importante el movimiento de las *Riot Grrrl*: Bikini Kill Voodoo Queen, Kim Gordon, Le Tigre, Bratmobile... y algunas canciones de estos grupos están en mis vídeos. The Breeders, Les Reines Prochaines, Sonic Youth y Fugazi, Fera, Neneh Cherry, Bjork, Queen Latifah, escena Soul to Soul, e incluso otros grupos locales no femeninos como Parole y Parafunk”. Pensemos además que la coincidencia de criterios y de posicionamientos con el movimiento *Riot Grrrl* no se limita a la influencia musical transgresora, sino a una apuesta por la energía comunitaria y por la independencia que se plasmaba en la publicación de fanzines, tanto en el caso de las *Riot Grrrl* como en el de Estibaliz. En este punto hay que citar las experiencias de Estibaliz en colaboración, entre las que destaca su pertenencia al colectivo artístico Erreakzioa-Reacción, fundado en 1994 por Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis “como un espacio de práctica artística/cultural/activista en relación a los factores arte y feminismo”. En los últimos años, Estibaliz y Azucena han puesto en marcha innumerables talleres, seminarios, exposiciones y publicaciones siguiendo este ideario.

5. Los estereotipos del cuerpo femenino, la dominación masculina y la coacción psicológica

Desde sus primeros trabajos, Estibaliz aborda la presión que soporta la mujer tratando de cumplir los modelos de belleza que la sociedad impone al cuerpo femenino y los ideales psicológicos que les acompañan. Esta presión es consecuencia de la discriminación y la desigualdad que sufrimos la mitad de la población: las mujeres. La imposición de estos estereotipos ejerce control y violencia sobre la mujer y asienta la dominación masculina.

A mi manera (1999) es una videoacción en la que se denuncia “la tiranía de las dietas”. Con un tono humorístico, y tarareando la canción de Sinatra, la artista se masajea el vientre sobre el que ha escrito la palabra “dieta” construyendo una imagen inquietante y reivindicativa a partes iguales. Por su parte, en *Kill your Idols* (1996), desafiante, se empapela el rostro con titulares de la prensa femenina, con frases, conceptos e ideologías imperantes alusivos a la identidad y al cuerpo de la mujer, emitidos por los medios de masas, hasta cubrir completamente el rostro que termina “taponado” por esos discursos limitantes. En ambos trabajos surge un matiz esperpéntico, un tono contradictorio en el que al tiempo que se denuncia, la imagen parece que “se apiada” de la protagonista y de la espectadora que mira y se identifica, sometidas como están ambas a estrategias de manipulación muy poderosas. Prescindiendo del glamur y de la solemnidad de otras artistas de *performance*, comparte con nosotras una imagen cruda y humorística.

Estibaliz incorpora al trabajo las contradicciones emocionales que sufren las mujeres en el sistema patriarcal. Por ejemplo, en relación a la apariencia física, no es fácil para la mujer renunciar a querer parecer joven, delgada, «bella», en un contexto que nos prepara desde niñas para ello usando la represión invisible. Son obras que transmiten la complejidad psicológica (dudas, retrocesos, paradojas, estados anímicos depresivos) que acompaña a las mujeres que tratan de conciliar las tareas del hogar y su carrera profesional, incluso a las que son conscientes de la dominación y tienen un compromiso feminista.



El Concurso de la Gran Felicidad (esto pasa mucho), 1999.



Las protagonistas de las narrativas viven picos de ansiedad, falta de autoestima, sufren debilidad y culpabilidad fruto de las maniobras turbias que el capitalismo utiliza para conseguir que el colectivo femenino sostenga la base de los cuidados de la pirámide económica y dé soporte a la ideología del patriarcado desde la crianza.

Estas emociones ambivalentes ya se expresaban en *Esto pasa mucho* (2000), vídeo en el que mientras veíamos imágenes borrosas de mujeres realizando tareas domésticas escuchábamos diferentes comentarios sobre «cómo se realiza» vitalmente una mujer. Al igual que en otras obras, se produce una separación entre la imagen desdibujada y borrosa (metáfora de los poderes invisibles), y común a todas, y los testimonios concretos de cada historia.

En algunos trabajos recientes esta problemática se ha ampliado. En *Espacios en Devenir. Hacia una distopía doméstica* (2013), dos mujeres ataviadas con máscaras de conejo realizan en una casa movimientos mecánicos que remiten a acciones domésticas, señalando con cinta adhesiva muebles y electrodomésticos, mientras en otra pantalla leemos sentencias que abordan el precio de la conciliación o simplemente el plantearse una existencia autónoma

(los sentimientos de culpabilidad, impotencia, tristeza, rabia contenida y cansancio afloran). Una selección de los textos que se contraponen a las acciones de las dos mujeres-coneja puede ayudarnos a entender este sentir: “Invierte en ti misma. Descubre el abdomen sin grasa. Descubre la luz en tu rostro”; “Los objetos relacionados con los trabajos domésticos están infravalorados, pensados para tareas sin ninguna épica”; “Ya sé que en alguna parte vive una mujer hermosa, intelectual, culta, que tiene ocho hijos, hace pan y pasteles, cuida de su casa y trabaja exitosamente en un campo exclusivamente masculino y además tiene un marido igualmente triunfante que la adora”. Como en otras ocasiones, no falta el sentido del humor y la ironía a la hora de acercarse a una situación grave.

Estos mensajes también resultan clarificadores de la fuerza del patriarcado para condicionar e influir en los deseos de las mujeres, que terminan dando servicio al sistema que las oprime, dos trabajos separados en el tiempo. En *Capturas 02* (2013) se produce una contraposición entre el seguimiento de la creación de un reportaje de boda, con todo el despliegue de simbología, de ritualidad impostada y de protocolo que conlleva, y los textos de la escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin, que ponen sobre la mesa cómo se estructura el binarismo en el pensamiento: “Fuerte/débil, protector/protegido, dominante/sumiso, activo/pasivo, sujeto de propiedad/objeto de propiedad». Y en *Acción2: Con mi especulum soy fuerte yo puedo luchar* (2008), mientras los pies de distintas mujeres con calzado femenino recorren un colchón o la encimera de una cocina, «se disparan textos» como los siguientes: “El ritual es la realidad. El día de nuestra boda es el único de nuestras vidas. No hay salida: casarse o morir”; en contraste con “Abajo las cadenas sobre cerebros constreñidos por reivindicaciones de belleza”. Como expusimos al comienzo de este texto, Estibaliz Sádaba concibe una “voz colectiva” que aúna corrientes irracionales y racionales de pensamiento.

Para terminar este apartado me gustaría destacar *Step (paso a paso)*, una videoacción de 2003, metáfora de los temas expuestos. Rodada con un plano corto, la película presenta los pies de la artista haciendo un tipo de ejercicio aeróbico determinado *Step* o *Body Step*, usando para ello una pila de libros de teoría y arte feminista, que funciona como escalón y que va creciendo en altura, añadiéndose progresivamente nuevos volúmenes. La acción describe bien el desdoblamiento que algunas mujeres sufrimos haciendo convivir nuestra militancia con los dictados invisibles de la sociedad patriarcal. Al mismo tiempo, nos habla de los pequeños pasos que recorreremos en la lucha por la igualdad y de los avances y retrocesos que se han operado a lo largo de la historia de los feminismos.

6. La variable de clase, el sistema del arte, «la proletaria intelectual»

Estibaliz incorpora a su trabajo “las grietas emocionales” que conlleva mantener una militancia feminista y una posición crítica con el sistema del arte convencional. Además, la artista introduce la variable de clase. En sus trabajos habla desde una posición determinada, consciente de sus privilegios (europea de clase media con estudios superiores), al tiempo que desvela la idea distorsionada que la sociedad tiene de las trabajadoras culturales, asociando lujo y exclusividad a una profesión precarizada que no tiene cubiertas las necesidades mínimas.

En sus últimas narrativas, su empeño es crear contrastes entre diferentes realidades que terminen evidenciando “el desajuste” entre la realidad y los lugares comunes. *“Esta es la base de todos mis proyectos recientes: construir nuevos significados de tal modo que se cree una especie de ‘ruido’ entre las imágenes originales y las nuevas formas en las que, tras la manipulación, estas aparecen ordenadas y reformuladas. A través de los trabajos que he realizado con esta beca: Como intrusas como disidentes; Manifiesto (I); derrotada pero no rendida; Manifiesto (II); Traslación; Frame; (IN)sociable; Capturas 1; Capturas 2; y Cul de sac (coproducido con la Fundación Arte y Derecho), he pretendido evidenciar cómo las artistas generalmente seguimos siendo consideradas ‘proletarias intelectuales’. Existe una visión esencialista y tradicionalista que nos obliga a vivir en un contexto pobre y poco interesante que anestesia y anula visiones y prácticas más críticas y arriesgadas. Aun así, creo que es posible encontrar y trabajar en nuevos contextos que sirvan para dirigir la mirada hacia iniciativas capaces de hacer cambiar la realidad existente”.*

El sistema del arte no es sino una circunferencia más del sistema capitalista, una esfera regida por dinámicas de desigualdad que persiguen el beneficio económico y dan soporte ideológico a una élite por delante de cualquier fin cultural colectivo. Las mujeres, al igual que en el resto de ámbitos, son discriminadas en el contexto artístico, dentro del cual también se ocupan de las tareas de «conservación, mantenimiento y cuidados».

En trabajos como *The garbage girl (manteniendo el mundo del arte)*, en *Manifiesto (I); Derrotada pero no rendida* (2013) y en *Cul du sac*, por citar algunos ejemplos, se analiza el papel que se asigna a las mujeres en el entramado cultural y se visibiliza el lugar donde estas sí abundan: en la limpieza y en el mantenimiento de las salas de los museos. En este sentido, ver a la artista arro-

dillada fregando algunos de los museos emblemáticos de Bilbao se convierte en una imagen al pie de la letra de lo que las mujeres hacemos: cuidar el sistema.

Como ya ocurría en trabajos anteriores, como *Step, (paso a paso)*, 2003, en estas obras se expresa la ambivalencia entre el esfuerzo físico y el simbólico e intelectual, entre el cuerpo/materialidad y la invisibilidad de los discursos y emociones. Acertadamente, Estibaliz utiliza la expresión «proletarias intelectuales» para definir a las mujeres de la cultura. Por una parte, son tachadas de privilegiadas y elitistas (aunque muy pocas vivan de su trabajo); y por otra, están relegadas a las funciones más agotadoras y menos reconocidas de la profesión: la coordinación y la conservación (incluida la limpieza de salas), y obligadas a la sobrecarga y a la soledad cuando tienen por fin oportunidad de mostrar un proyecto propio.

Un trabajo sobre las políticas y las industrias culturales, que compila distintos puntos de vista de teóricas y activistas es *Cul du sac* (2013), donde se expresa de forma efectiva el callejón sin salida al que ha llegado el sistema del arte en España. En esta obra, Estiibaliz recurre al interesante recurso de una «voz colectiva», que funde textos de Martha Rosler, Juan Luis Moraza, Jorge Luis Marzo, Isabel Lorey, Marcelo Exposito, Maria Ptqk o Jaron Rowan, entre otras autoras y autores.

Y para concluir este apartado, centrado en la situación de las mujeres en el entramado cultural, es imprescindible volver a «los manifiestos», en los que más allá de las reivindicaciones se expone el agotamiento emocional parejo a la búsqueda de un espacio desde el que hablar y crear. Las «mujeres-coneja» que aparecen en *Manifiesto (I)*; *Derrotada pero no vencida*; y *Manifiesto (II)*; *traslación* (2013), mientras realizan un supuesto montaje expositivo en el cubo blanco de una galería o museo comparten toda la amalgama de deseos, dudas, peticiones y enfados que conviven en las mentes de las mujeres que emprenden una carrera artística: “*Yo quiero ser artista. No una modelo artista. No una creadora de marcas. Quiero hacerme preguntas. Quiero crear tensión en el mundo del arte. No quiero ser dinamizadora ni mediadora, Quiero agitarme, quiero discutir*”.

7. La casa, la calle y las «derivadas»

En las películas de narrativa más elaborada, Estibaliz propone imágenes en

monocanal o en doble pantalla (rodajes de *performances*, mayormente) en contraposición con *collages* sonoros y textuales. En estas piezas con aire de “fábula” las situaciones transcurren en escenarios recurrentes: la casa, el jardín, la calle y las salas de arte.

El espacio doméstico es una de las localizaciones principales. Toda la obra de la autora se adentra en el confinamiento de la mujer en el hogar y en las dificultades que tiene para escapar de él y hacer uso del espacio público. Desde sus primeros trabajos, las mujeres de Estibaliz deambulan por el espacio doméstico angustiadas y ansiosas, pero también cómodas, sintiéndolo su hábitat.

Más hostil resulta “el mundo exterior”: la calle, la ciudad y la plaza pública. Cuando las mujeres recorren la ciudad presentan dificultades para avanzar. Con frecuencia, sus simbólicos tacones de aguja se enganchan en los adoquines y les hacen tropezar. Y entre ambos: el jardín, un “estado intermedio”, una naturaleza domesticada donde la mujer es civilizada y animal a la vez.

Estibaliz tiene interés en contraponer e investigar cómo las mujeres gestionan su relación con los espacios públicos y privados, que a su vez significa cómo se mueven entre el mundo afectivo (personal) y el interés general (social). De ahí que además de trabajar en los dos polos: la casa y la calle, investigue espacios intermedios, permeables: siendo el jardín uno de ellos, otro podría ser el museo, las salas de exposiciones. No olvidemos que el territorio del arte funciona como un campo de exploración idóneo para proyectar nuevos modos de vida, para construir utopías. El arte permite imaginar sociedades futuras, al igual que la ciencia ficción.

En los últimos años la artista ha combinado dos de sus intereses principales: la investigación de experiencias históricas reales o utópicas en las que se haya intentado dar poder político a las mujeres y las aportaciones desde el arte de formas experimentales de ocupación del espacio urbano (por ejemplo, la deriva situacionista). *“Parto del cruce de dos referencias centrales en mi trabajo, como son, de un lado, los diferentes movimientos que en distintas épocas han abogado por una incorporación de las mujeres a un ámbito público del que tradicionalmente se han visto excluidas; y del otro, aquellas prácticas artísticas que, a partir de la reivindicación del propio cuerpo, han entendido la circulación de este por el espacio urbano como una práctica artística en sí misma: me refiero fundamentalmente al cruce surgido entre la performance y la práctica de la deriva, tal y como fue practicada por los situacionistas”*.

Al primer ejemplo pertenece *Las conjuradas. Fuera de la zona de confort* (2016), una *pieza* inspirada en la ópera de Franz Schubert basada en el libreto que Ignaz Franz Castelli escribió a partir de *Lisístrata*. En esta obra, rodada en el Museo de Reproducciones de Bilbao, y con el distanciamiento que ofrece prescindir de “la actuación” y apostar por la lectura en grupo, se plantea la posibilidad de dar el poder de Atenas a las mujeres. Mientras las participantes leen el texto, Estibaliz limpia la estatua de Praxágora, la mujer griega que trató de convencer a los hombres (ataviada con disfraces masculinos y mediante engaños) para que les cedieran el control de la polis e instauraran un protoc comunismo.

Tal y como ocurre en otros ensayos visuales de Estibaliz (por ejemplo los vídeos que aluden a la ciencia ficción feminista), se plantea una sociedad utópica gobernada por mujeres que no solo quieren sustituir el poder masculino, sino que también quieren cambiar el modelo de sociedad por otro más justo y menos violento.

Al segundo ejemplo, pertenecerían los trabajos en los que sirviéndose de las experiencias performáticas y relacionales del arte se buscan modos distintos de ocupar el entorno urbano. Entre los proyectos que la artista desarrolló en París, destacan los que proyectó con grupos de mujeres revisando la idea del “*flanneur* baudeleriano”, vía Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*, proponiendo un poder femenino que se calza o distribuye nuevos zapatos para caminar incesantemente la ciudad. (*Como intrusas como disidentes*, 2013).

8. El jardín y «la mascarada»: *Nadie esperaba que yo tuviera talento*

Me gustaría terminar este viaje personal a los vídeos de Estibaliz Sádaba recordando el personaje de *Nadie esperaba que yo tuviera talento* (2006). Durante la acción, la autora porta una máscara de caballo y deambula perdida por un jardín. No se desenvuelve con soltura debido a la ceguera que la careta le ocasiona. Una y otra vez tropieza y se cae. Las caídas disparan risas enlatadas de cine cómico.

Quizá en este vídeo pueda resumirse toda la práctica de Estibaliz, por el modo en que incorpora la acción directa y la fábula con *collage* textual (usa textos de Karen Finley), por el uso del territorio intermedio (el jardín), por las referencias al cine cómico y al vídeo experimental, y por el modo fresco e inteligente desde el que revisa el debate de “la *performance* y la mascarada”.

Como ya hemos analizado, en muchos de sus trabajos Estibaliz

cubre el rostro de las *performers* con máscaras de animales, mientras el resto del cuerpo se viste con indumentaria cotidiana, remitiéndonos por una parte al activismo de las Guerrilla Girls y sus máscaras de gorila; y por otra, a la tradición de los *collages* de cuerpos femeninos con máscara primitiva que exploraron las vanguardias, autoras como Hannah Höch e innumerables artistas contemporáneas. También diría que recoge la reflexión en torno a la mascarada desde que Joan Riviere publicara en 1929 su célebre *Womanliness as a Mascarade*. Recordemos que Riviere proponía que la máscara hiperactuada de la feminidad no era sino un modo de evitar la venganza de los hombres cuando las mujeres eran intelectuales e intentaban ocupar su lugar en la sociedad. La mujer caballo de Estibaliz quizá desvele toda la ambigüedad de las farsas del ser, el parecer, el desear, el proponer...

Ataviada con la máscara masculina, tropieza, fracasa y produce risa. Aparentemente se ha convertido en un monstruo inofensivo que busca piedad y consuelo... pero la extrañeza de la escena (la mascarada femenina ha sido sustituida por el monstruo) diría que súbitamente inquieta y revuelve al patriarcado...

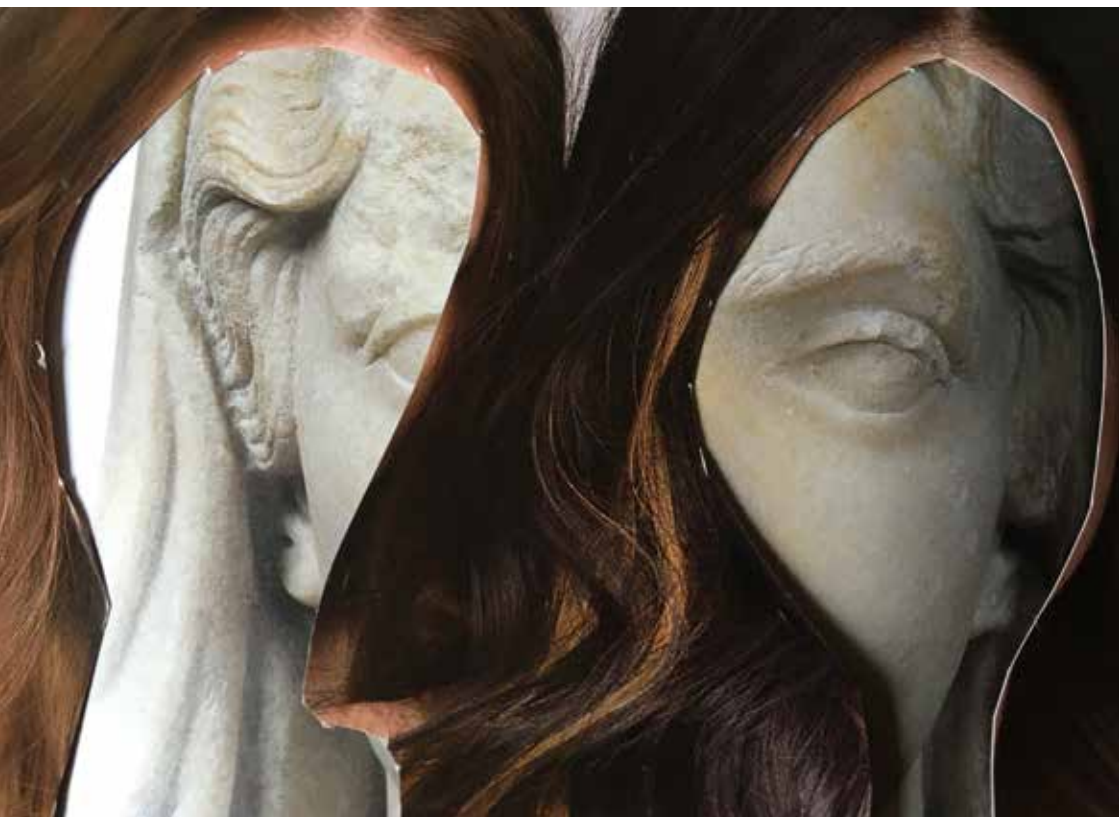


Notas

- 1 Declaración de Estíbaliz Sádaba procedente del intercambio de correos que hemos mantenido durante la preparación de este texto, en diciembre de 2016.
- 2 La puesta en práctica de «un tiempo circular» y de «familias de vídeos» que se relacionan más allá de la linealidad es coherente con el posicionamiento ideológico de la artista, que cuestiona la Historia del arte patriarcal, entendida como sucesión de movimientos, de estilos y de genios, y opuesta a un conocimiento orgánico entre las obras que recupere las experiencias y los procesos de las mujeres artistas y de otros grupos olvidados por la Historia del arte oficial.
- 3 Declaración de Estíbaliz Sádaba procedente del intercambio de correos que hemos mantenido durante la preparación de este texto, en diciembre de 2016.
- 4 Para conocer más sobre el colectivo Erreakzioa-Reacción se puede consultar <<http://www.hamacaonline.net/>> y revisar el capítulo monográfico que el programa Metrópolis de tve2 les dedicó en 2010. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/>
- 5 Las frases utilizadas pertenecen al colectivo activista de los años 60 W.I.T.C.H. (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno. Nueva York, 1968-1970) mezcladas con frases de revistas femeninas.
- 6 Entrevista concedida a Bilbaoarte con motivo de la beca que la artista disfrutó en esta institución en 2013. <<http://bilbaoarte.org/?project=estibaliz-sadaba-mur-guia>>.
- 7 Sobre el sector del arte y la economía de cuidados he reflexionado en un ensayo de 2013 ilustrado por imágenes de Estíbaliz. Susana Blas, «Trabajadoras del arte y economía de cuidados. Una valoración desde la experiencia personal», *Investigaciones feministas*, Vol. 4, 2013, pp. 39-47. Disponible en: <<https://revis.tas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41876/0>>.
- 8 Declaraciones de la artista recogidas en la web de Bilbaoarte, 2016. <<http://bilbaoarte.org/?project=estibaliz-sadaba-2>>.
- 9 No hemos desarrollado lo suficiente la importancia que Estíbaliz otorga al trabajo colectivo, y de ahí el importante papel que en su vídeos tiene la colaboración con grupos de mujeres. De hecho, uno de sus referentes es el proyecto *Women House Projets*, de los años 70, una experiencia colectiva que buscaba visibilizar el trabajo de las artistas y cuestionar las relaciones entre espacio doméstico y espacio público. <<http://www.womanhouse.net/statement/>>.
- 10 Es el caso de *El planeta de las mujeres invasoras* (2007), fábula en la que la autora nos propone un mundo gobernado por mujeres en el que domina la frialdad emocional.
- 11 Karen Finley (1956) es una poeta, música y artista de *performance* de Estados Unidos.
- 12 El concepto de «mascarada» es clave en el desarrollo de la idea de performatividad y género. La cultura *queer* planteará que no existe diferencia entre una feminidad/masculinidad verdadera y otra falsa. Toda la identidad de género sería una *performance*, una mascarada. Para estudiar la cuestión se puede leer a Judith Butler, Monique Wittig y Beatriz Preciado, entre otras autoras.



S/T





























Las Idénticas ocupando espacios. Mapa para un viaje que sobrevuela y dialoga con la obra de Estíbaliz Sádaba

Iratxe Fresneda

La obra de Estíbaliz Sádaba habita en los márgenes de la experiencia artística comercial y brota desde el centro de su problemática: las profundas desigualdades de género que aún perviven en el mundo del arte y de la sociedad en general. Transitar por su trabajo significa viajar en el tiempo para recuperar la autenticidad de una época en la que el vídeo era algo *físico*, vinculado a la televisión y a la cultura popular pero que, al mismo tiempo, ofrecía posibilidades como soporte abierto a las prácticas artísticas y experimentales desde los tiempos de Nam Jun Paik.

Las imágenes, sin excepción, cobijan en su interior significados que después generan puntos de vista que construyen esa “realidad” colectiva, los *modos de ver*. Una realidad construida que llega hasta nosotros, en gran parte, gracias a eso que entendemos como representación. “La ideología es la producción de representaciones” decía Annette Kuhn. Cerca de la definición de Kuhn deambula la obra de Sádaba que desmonta los discursos del poder establecido, valiéndose para ello del contenido simbólico que albergan sus videocreaciones.

Los trabajos de Sádaba funcionan como contenedores en los que la palabra y la imagen dan lugar a artefactos audiovisuales que, lejos de buscar el aplauso, bogan por descolocar al que los visiona. Sádaba trabaja con el formato del vídeo desde el juego de la intertextualidad de los discursos. Podemos hablar, en su caso, de una recopilación de ensayos que utilizan el vídeo como soporte. Como recoge en el artículo “A propósito de Emak Bakia” Eneko Lorente:

“El ensayo, en el sentido humanista que le da al término Montaigne en sus Ensayos (1597), consiste en una tentativa de conocimiento reflexivo, exploratorio, transitorio y procesual, basado en una investigación que no renuncia a la subjetividad y a la injerencia del interés del sujeto en su aproximación al objeto.” (Lorente, 2011)

Tanto el cine-ensayo resultante de las vanguardias filmicas surgidas durante los años veinte como las videocreaciones gestadas tras la irrupción en escena

de Nam June Paik o más tarde Bill Viola, entre otros, buscan plasmar el pensamiento mediante la práctica artística que trabaja con la imagen y el sonido.

El juego de la descontextualización es una de las constantes de la obra de Sádaba, una descontextualización vinculada a la visibilización de sujetos y acciones que configuran las grandes elipsis del imaginario de nuestras sociedades. Podemos ver, sin que la autora muestre, porque la obra nos lleva más allá de lo encuadrado.

La imagen en *Acción 1: Deriva sobre la práctica artística* registrando la dificultad de caminar con tacones sobre unos adoquines como metáfora y contraste ante el ideal de belleza, el estereotipo de mujer al que nos que expone una sociedad poco preocupada por evitar esguinces femeninos, es un claro ejemplo de lo anterior. Esta es una de las herencias audiovisuales de la artista que, en bucle, quedan grabadas en nuestras retinas.

Situar la obra de la bilbaína es fácil, heredera de una alocada y certera Agnès Varda en *Response du femmes* (1975), su universo audiovisual y su prolífica producción son el resultado de un trabajo artístico y reflexivo que nace de la experimentación de una generación que bebe del formato televisivo, un formato al que dota de capacidad artística sin estridencias, revisitándolo con desparpajo, abiertamente, sin miedo, diría.

Desde la creación de lugares para el entendimiento, Sádaba parece recordarnos mediante sus imágenes aquello que Audre Lorde resumió de forma brillante en una sola frase: “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”. Es por eso por lo que huye de los cánones patriarcales que marca la escritura audiovisual para generar un universo formal y simbólico alejado de la perfección *mainstream* o de una puesta en escena sofisticada.

Este último proceder consigue que su obra sea cercana, accesible, sin incurrir en el simplismo. La suya es una experiencia estética, profundamente política al mismo tiempo, realizada desde la cercanía con la que usa la cámara, sin pomposidad y con desenfadado divertimento.

La experiencia cotidiana es la esencia de su trabajo, en la órbita del punk más ochentero, seguimos su estela para comenzar a construir un mapa sin fronteras entre el pensamiento político feminista y la práctica audiovisual.



(Accion 1) Deriva sobre la practica artistica. 2008

0. Estereotipos de género, *mitologías* y formas de narración

“La fiesta continúa y la gente va abandonando a Ann. Y ella no sabe por qué. Ann se desenvuelve perfectamente en las conversaciones. Es otra cosa lo que hace que la gente se aparte de ella poco a poco. Algo que Norforms podría eliminar de inmediato. ¿Qué es Norforms? Norforms es el segundo desodorante, un desodorante seguro para uso interno.”

Nora Ephron contaba en a recopilación de artículos “Ensalada loca. Algunas cosas sobre las mujeres” que en tiempos bíblicos la menstruación se consideraba una impureza y se prohibía a las mujeres entrar en los templos o tener relaciones sexuales. Como casi todos los artículos de Ephron la ironía y el sentido del humor son vehículos para hablarnos de creencias de las que su eco ha llegado hasta nuestros días. Ephron recoge el anuncio publicitario de un desodorante vaginal que irritaba la vulva pero que eliminaba la animalidad de la mujer para que pudiera ser presentada y aceptada en sociedad.

Las creencias, los miedos en torno al ser mujer que transportan las historias, forman parten de una mitología que ha viajado de forma despiadada a lo largo de los siglos. Entre esas historias que construyen el hecho de ser mujer y cómo ser mujer en la sociedad, se cobijan los antiguos arquetipos.

Los arquetipos de mujer, lo que hoy en día conocemos como o modelos establecidos de cualidades y conductas femeninas, son parte ineludible del

universo simbólico las culturas occidentales, parte de su historia, parte también de la historia de sus narraciones. Tal y como afirma el profesor de la UPV/EHU Iñigo Marzabal acerca de las narraciones, en su libro *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*:

“Hay un punto de partida incontrovertible: no existe civilización alguna conocida que no posea sus propias narraciones. Toda colectividad, antigua o moderna, llamada subdesarrollada o avanzada, ha sido capaz de dotarse de mitos en los que reconocerse. De las pocas constantes que se han mantenido a lo largo de la existencia humana, la actividad de relatar historias y de participar vicariamente de lo relatado es una de ellas. Ya sea como mero pasatiempo o como objeto eminentemente pecuniario, ya sea como modo de subvertir o legitimar instituciones, definir comportamientos o sancionar valores socialmente aceptables, ya sea como respuesta a los sempiternos enigmas de la existencia individual (quién soy, de dónde vengo, a dónde voy), la Historia de la humanidad está atravesada por las historias que se ha contado a sí misma (Marzabal, 2004: 19-20).”

La división de la condición humana en dos géneros, masculino y femenino, la evolución de lo que supone esta clasificación que ha viajado de la mano de diferentes modos de narración, ha influido de un modo determinante en el desarrollo del comportamiento de los individuos y en el funcionamiento de nuestras sociedades. Las artes y los medios de comunicación han servido y sirven de soporte para la metamorfosis y consolidación de los modelos establecidos de mujeres y hombres y, desde hace ya más de un siglo, el cine es un elemento fundamental para la transmisión y gestación de arquetipos. Tal y como apunta la profesora de la Pompeu Fabra Nuria Bou, y a sabiendas de que Medea y Antígona no son divinidades, los antiguos arquetipos nos ayudan a entender aquello que hoy en día nos gobierna:

“Nos serviremos de la construcción mítica de algunas divinidades femeninas de la antigua Grecia porque creemos que en las imágenes en movimiento anida una redundancia, una resonancia de la tradición que renueva el gesto, la palabra y el paisaje de las figuras del pasado” (Bou, 2006: 14).

Durante el siglo XX el audiovisual se convirtió, como antaño pudo ser la pintura, en uno de esos lugares comunes donde posamos la mirada a la hora de buscar referentes estéticos y sociales. Nuestras culturas se alimentan de fetiches, de modelos a imitar y rechazar, estereotipos que la cultura, el cine, no se cansa de recrear y repetir. La proyección y la identificación funcionan aquí convirtiéndonos en rehenes de nosotros mismos. Buscamos *nuestro yo* en la pantalla.

Lo que la cámara muestra es lo que *es*. Lo mostrado excluye o incluye al mismo tiempo que construye y determina la mirada, la percepción.

En las construcciones audiovisuales lo que miramos es lo que *alguien*, la cámara, nos muestra, pedazos de la realidad que alguien ha escogido y transformado para ser inmortalizados por el soporte escogido y delimitados por el encuadre. Estas elecciones no son arbitrarias, forman parte del complejo sistema de percepción del mundo real o imaginario que poseen los creadores y emanan del imaginario colectivo del que beben, de sus mitos, de la sociedad en la que interactúan, del relato que pretenden construir, destruir o *deconstruir* y en el que se ven implicados multitud de factores.

A través de esa reelaboración de lo real, de lo tangible, en esa propuesta de realidad (o ficción), siguiendo la argumentación de Pilar Aguilar acerca del medio cinematográfico y que podemos extrapolar al audiovisual en general, “todos y cada uno de los filmes que se hacen, vehiculan una propuesta simbólica, una manera determinada de mirar al mundo, una toma de posición respecto a lo que nos rodea. No hay pues películas neutras” (Aguilar, 1998: 16), y continúa afirmando:

“El cine se alimenta de realidad que, a su vez, la retroalimenta. Nutre nuestro imaginario, nos fabrica recuerdos (como dice Godard), nos propone modelos, nos enseña códigos de conducta, nos abre ventanas, nos cierra puertas, nos crea emociones, nos traza mapas sentimentales, modela nuestra subjetividad y nuestra vida...” (Aguilar, 1998: 16)

Los mitos de la antigüedad habitan en la memoria colectiva, obviando el paso del tiempo y transformándose en cada momento y situación a través de la mirada, de las distintas miradas. Son parte de ese modo de observar y de entender el mundo.

El mito es una historia contada, un relato. Si partimos de la base de que los mitos cumplen la función de explicar al ser humano la realidad que los rodea, descubriremos que al mismo tiempo nos hablan de cómo ve o describe el mundo una sociedad determinada. Tal y como recoge Giulia Colaizzi en su estudio *Género y representación. Posestructuralismo y crisis de la modernidad*, para Roland Barthes:

“El mito lleva a cabo un proceso de “prestidigitación” que afecta lo real al que el habla se conecta, lo separa del contexto del que surge, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despojando a las cosas de modo tal que las hace significar que no tienen significado humano” (Colaizzi, 2006: 77-78).

Aquello que Colaizzi aplica al campo de la literatura, es útil si dirigimos la mirada al ámbito audiovisual:

“La literatura funciona como una forma de mitopoiesis, como tecnología del imaginario colectivo, surge de una palabra histórica, participa en la lucha ideológica por el sentido, y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos.” (Colaizzi, 2006: 77-78).

Es aquí donde cobra importancia el mito. En el momento en el que se erige como la voz de la realidad, de la verdad, que en el caso de los mitos de la antigua Grecia, cuna y semillero de la cultura occidental, será la voz y la visión del mundo que deseen transmitir *los hombres*, así comprenderá el mundo la sociedad entera. Como afirma Annette Kuhn en *Cine de mujeres. Feminismo y cine*:

“Todo lo que pueda caber bajo el manto de ideológico –las representaciones que una sociedad hace de sí misma y para sí misma, y las formas en las que la gente vive y formula esas representaciones– ha de ser considerado como un elemento vital influyente y activo en la constitución de las estructuras de las formas sociales” (Kuhn, 1991: 18).

Precisamente en la constitución de las formas sociales interviene el dispositivo audiovisual. Justo aquí entra en juego el papel de los hombres como productores de representaciones en general y de representaciones de la mujer en particular. Estos, además de producir y reproducir significados, valores e ideología, controlan los procesos de producción, distribución y exhibición de las obras. En ellos ha “recaído” históricamente la responsabilidad, en buena parte, de crear, transformar y reproducir los arquetipos de género. La sociedad, a su vez, asumirá estos arquetipos como referente para las construcciones del imaginario de género y sexo, la división de tareas, los roles, etc.

De ahí la importancia que desde el feminismo se ha dado al análisis del cine y del audiovisual en general y, en consecuencia, al estudio de los estereotipos y arquetipos de género que se han dibujado a lo largo de la historia.

Un análisis que nos lleva a generar otro modo de registrar lo que imaginamos, pensamos, percibimos. Partiendo de la deconstrucción y el análisis, la obra de Estíbaliz Sádaba nos ofrece otra forma de usos del audiovisual, que nos guía acompañada de los mitos y viejas narraciones. Incluso revisitando a aquellas, que la historia oficial ha dejado de lado, tal y como lo hace en *Las conjuradas... fuera de la zona de confort* (2013) recuperando las obras de Aristófanes (*Lisistrata* y *Las asambleístas*).

1. Una brújula que nos lleve a los *lugares-lugares*

Hay ejercicios que hay que realizar cuando una es mujer, entre ellos aprender a caminar por aquellos espacios públicos por los que no nos enseñaron a transitar con comodidad, erguidas y empoderadas pero relajadas al mismo tiempo. El cuerpo, nuestra postura, como lo revestimos, marca nuestra forma de habitar el mundo. Es en estos espacios públicos dónde, en muchos casos, nuestro destino se vinculada al *estar/ser* (como) sujetos pasivos.

Nos reapropiamos de la definición de los no-lugares que en el pasado siglo realizó el antropólogo francés Marc Augé:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.”(Augé M, 1996:83).

La definición de Augé toma aún mayor fuerza, si añadimos la variable de género porque, para las mujeres, los no-lugares se extienden más allá de lo definido por el de Poitiers, transitamos por eso que venimos reconociendo colectivamente como el espacio público-profesional sin que este llegue a reconocernos a nosotras como seres con identidades propias, sin que exista una Historia, llamémosla Total, en la que habitemos como seres plenos y sin que las relaciones sean igualitarias. Los no-lugares se multiplican si aplicamos la variante de género, sobre todo para las mujeres y los seres en las periferias del binomio genero/sexo.

Hacer visible lo invisible o hacer posible lo imposible como meta, podría ser una las máximas que debiera guiar la praxis artística, y en el fondo es esto lo que podemos observar en *The Garbage Girl* (2007), tras su interpretación.

Una artista, de rodillas, limpia las instalaciones interiores y exteriores varios museos. Debido a las contradicciones del mercado del arte Sádaba no pudo realizar y grabar la *performance* en el interior de uno de los museos más “populares” de los últimos tiempos: el Guggenheim de Bilbao. No pudo acceder al interior y se limitó a limpiar desde el exterior. El fuera de campo de la historia se convierte así, en este caso en la gran metáfora de la función social y artística de los museos, y estos en no-lugares.

En esta obra Sádaba no hace otra cosa que emular con ironía hiriente, socarrona, la posición otorgada a las mujeres en el mundo artístico. La historia de esta pieza va mucho más allá de lo que el espectador ve o conoce. Poco más de cinco minutos bastan para corroborar cómo la mujer deja impolutas paredes,

esquinas y columnas. La idea de la video creadora trasciende la reivindicación para reírse así de la inmensidad sobrevalorada de un museo y provocar entorno a la idea del museo como “un lugar en que la mezcla de lenguajes puede conducir a procesos que favorezcan la aparición de nuevos lenguajes y nuevas comunidades” (Pezzi, 2014: 65).

Hay modos de ver, como aquellos que nos mostró John Berger, modos de observar el mundo que nos rodea, los modos de Sábada lo hacen sin mirar a cámara, desde el anonimato, fijando la mirada en aquellas que limpian la reputación de las grandes firmas del arte, de rodillas. “Crear y cuestionar la hegemonía de la representación dominante” es uno de los fundamentos en los que su obra se construye.

Cuestionar una hegemonía, la patriarcal, que parece invisible o en palabras de Kate Millet:

“No estamos acostumbrados a asociar el patriarcado con la fuerza. Su sistema socializador es tan perfecto, la aceptación general de sus valores tan firme y su historia en la sociedad humana tan larga y universal, que apenas necesita el respaldo de la violencia. Por lo común, sus brutalidades pasadas nos parecen prácticas exóticas o “primitivas”, y las actuales, extraviados individuales, patológicos o excepcionales, que carecen de significado colectivo. Y, sin embargo, al igual que otras ideologías dominantes, tales como el racismo y el colonialismo, la sociedad patriarcal ejercería un control insuficiente, e incluso ineficaz, de no contar con el apoyo de la fuerza, que no sólo constituye una medida de emergencia, sino también un instrumento de intimidación constante. (Millet K, 1975:58)”

Los espacios son, en muchos casos, los cimientos de los artefactos audiovisuales, la «casa» de las historias. Para apropiarse de los espacios tomados por esa fuerza que parece invisible, es necesario desacralizarlos, introducir la vulgaridad del día a día, el humor, para lograr así que la brújula nos lleve a los “lugares-lugares” esos que han sido negados a “las idénticas”.

Esperar a que el estado de las cosas cambie, por sí misma, sin pasar a la acción, es como esperar a Maivskoski hasta medianoche, como lo hizo Dziga Vertov. Esperó hasta medianoche, pero él ya no existía. Si esperamos a que el estado de las cosas cambie, con la esperanza como única herramienta, el cambio jamás llegará y seguiremos esperando hasta la medianoche.

2. Cuerpos que viajan. Cuerpos “idénticos”, idénticas desigualdades.

La provocación que busca *The Garbage Girl* es una provocación derivada del papel que se les otorga a algunas artistas, pero también emana de las ausencias.



The garbage girl (Manteniendo el mundo del Arte). 2007

Es una provocación política que sigue las huellas de lo que evidenciaron desde el ámbito político y académico Mary Nash o Angela Davis, denunciando la falta de precisión histórica a la hora de contarnos un relato creíble sobre el lugar que habían tenido las mujeres en el mundo.

La denuncia de las desigualdades que residen en el espacio público es una de las constantes que aparecen en los trabajos de Sádaba, una denuncia que nos lleva directamente a Celia Amorós y a su texto “Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación”. Ser idénticas, sin rostros diferenciados, convertidas en animales bellos o ser alguna de las que camina con tacones por un camino adoquinado acompañadas de los ecos de la repetición, del tropiezo y la caída, y el seguir hacia delante como evidencia Sádaba en *Acción 1: Deriva sobre la práctica artística*.

3. Cuerpos... ¡Acción!

*Lo pinto con tiza en los cuadrados dispuestos.
Solo los colores que salen de la caja
están disponibles.
Si caminas
y rasca tu zapato las líneas más finas
las vuelvo a hacer, con énfasis.
Pero una especie de borrón
es resultado de demasiado caminar
y, en el borrón, exageración y cierta distorsión,
resultado de hacer el camino muchas veces.
Pintora de la acera. Margaret Tait*

El cuerpo, zona de confort, de trabajo, el cuerpo como campo de batalla y acción, instrumento y lugar para la experimentación.

Georges Didi Huberman, en *Cuando las imágenes toman posición*, retoma la noción del deseo como motor de cambio, un cambio que vincula a la toma de posición:

“Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta.”
(Huberman, 2008, 11)

Una toma de posición que también tiene que ver con lo corpóreo, con el fuera de campo, y el troceamiento del cuerpo de la mujer que, en la obra de Sádaba, vemos revisitado para tomar posición y mostrar desde el anonimato buscado partes de la mujer que funcionan como metáforas de ese lugar en el mundo que “se nos ha concedido” y que, en este caso, funcionan como tomas posición. Tal y como afirmaba John Berger en *Modos de ver*:

“Los hombres examinan a las mujeres antes de tratarlas. En consecuencia, el aspecto o apariencia que tenga una mujer para un hombre puede determinar el modo en el que éste la trate (...) Para adquirir cierto control sobre este proceso, la mujer debe abarcarlo e interiorizarlo... Cada una de sus acciones –sea cual fuere su propósito o motivación directa– es interpretada también como un indicador de cómo le gustaría ser tratada. Si una mujer tira un vaso al suelo, esto es un ejemplo de cómo trata sus propias emociones y, por tanto, de cómo (...) desearía que la trataran otros. Si un hombre hace lo mismo, su acción se interpreta simplemente como una expresión de cólera. Si una mujer gasta una broma, esto constituye un ejemplo de cómo trata a la bromista que lleva dentro y, por tanto, de cómo le gustaría ser tratada por otros en cuanto a mujer bromista. Solamente los hombres pueden permitirse el lujo de gastar una broma por el mero placer de hacerlo”(Berger, 2006: 54-55).

El cuerpo como campo de batalla y acción, naturalizando la desnudez y tomando posición con el encuadre, Agnes Varda en *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*. Varda sabe lo que *desea* mostrar en primer plano y *cómo* *desea* hacerlo. Su toma de posición es clara: la mostración descontextualizada de cuerpos diversos de mujer fuera del ámbito, sexual, amoroso o pornográfico del audiovisual. Sus “imágenes explícitas” marcan una perspectiva distinta en la mirada y en los modos de ver a los que estamos habituadas. De este modo el cuerpo femenino se convierte aquí en campo de batalla contra la representación convencional. El *cómo* es precisamente la clave, el *cómo* y la descontextualización.

En la obra de Estibaliz Sádaba “*El cuerpo es utilizado como instrumento y como lugar de experimentación, algo que le ha llevado a descubrir el video como el vehículo más adecuado para un registro simultáneo e integral de la actuación, así como para convertir el cuerpo en acción.*” Leemos en una de las presentaciones que se hacen de su obra en “La Fundición”. El cuerpo adoctrinado mediante dietas y cirugías que siguen haciendo de nosotras *idénticas* y no *iguales*.

Cómo los cuchillos que se clavaban sobre la carne en la videocreación *Ritmo 10*, 1973 de Marina Abramović, explorando rituales y gestos y registrándolos con la cámara, los tacones y los pasos de la mujer en la obra de la bilbaína exploran rituales cotidianos que se convierten en una reflexión caminada.



La repetición del movimiento, como hiciera con los pasos de baile Man Ray en *Emak Bakia* (1926), emula aquí, adquiriendo otro significado, la toma de conciencia ante el dolor y la dificultad que entraña la condición de mujer y todo el peso histórico que serlo aún conlleva.

Rituales que se convierten en dolores físicos y políticos que, al registrarse mediante la cámara, adquieren conciencia. La vida familiar es pisada, el colchón, la encimera de la cocina, mesas...

El espacio doméstico, campo de batalla o de sumisión, según se viva, el lugar dónde hallaban cobijo los viejos estereotipos que ahora ponemos en entre dicho, es pisoteado por un caminar que, según se mire, pasa por encima de lo que fue su confinamiento. En la ficción mujeres como Medea encuentran el asesinato de su descendencia como arma última para el cambio y la eliminación de una prole que le unía eternamente al sistema patriarcal. El baile dadaísta es ahora unapisada fuerte que, a veces, parece atrapada en ese espacio que habitan las idénticas.



Acción 2. 2008. *Emak bakia*. Man Ray. 1926

4. Última estación: Espacios en devenir de los que nos apropiamos.

Ni luz, ni arte, ni descanso.

La iconografía kitsch creada para la decoración del hogar reproduce los roles y el status de la mujer dentro un espacio que no es ni público ni artístico y que se vincula al hogar, a la crianza a la reproducción del sistema.

En *Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)* (2013) Sádaba hace uso del espacio domestico, del ámbito de la privacidad, para enarbolarlo como la metáfora de la reproducción en cadena las de figuritas de porcelana que limpian mujeres de porcelana.

“... Y ella al llegar a casa se pone un camisón transparente, una peluca, y se convierte en una imbécil de playboy. Ella no ha perdido su feminidad”

Este texto que podemos leer en la pieza, se clava en la mirada del espectador que ha comprobado como “las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas” (Gombrich 2011:13)

Surrealismo, catalogación de cada uno de los elementos del hogar y teriomorfismo componen un cuadro que, lejos de endiosarnos, nos convierte en seres que habitan no-cuerpos y no-lugares.

Desde la recuperación de los cuerpos y de los lugares *Las conjuradas... fuera de la zona de confort*, rescata los ecos del pasado para la reinterpretación del espacio público. Mujeres reales declaman a *Lisistrata* y a *Las asambleístas*. Las protagonistas, mujeres, hacen suyo el espacio público que históricamente les ha sido negado.

Hemos llegado hasta la puerta que quizá abra los abismos, de la convivencia, de los nuevos retos. Allí donde:

“Las mujeres tenemos todavía mucho que pensar y dar que pensar para salir del lugar de lo no-pensado. Del lugar del no-reconocimiento, de la no-reciprocidad, por tanto, de la violencia. El feminismo, como todo proceso emancipador, es fuente de pensamiento interpretativo, suministra nuevas claves de desciframiento de lo real en tanto que es un proyecto de reconstrucción de la realidad social sobre la base de nuevos e insólitos pactos... Pactos donde lo pactado -y, por ende, lo excluido como sujeto activo del pacto-- no fueran las propias mujeres como genérico. Una sociedad, en suma, no constituida por pactos patriarcales...”(Amorós, 1992)

Pactos que surgen tras la realidad expresada de forma artística por Estibaliz Sádaba, un nuevo espacio para iguales y distintas.

Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica). 2013



Notas

- 1 VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capitan Swing, 2011.
- 2 Gallina significa miel. Poemas y ensayos escogidos sobre cine de Margaret Tait. Gobierno de Navarra 2015. Editor Oskar Alegria.
- 3 <http://www.lafundicion.org/?dpg=anuariodetalle&id=807&lang=es>

Bibliografía y Referencias

AMORÓS, Celia. “Notas para una teoría nominalista del patriarcado”, *Asparkía*. Investigació feminista, núm. 1, 1992, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón.

AMORÓS, Celia. *Arbor* 128.503 (Nov 1, 1987): 113. Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación.

AUGÉ, Marc. *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1996.

BOU, Nuria. *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria, 2006

COLAIZZI, Giulia. *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme, 1995.

DAVIS, Angela. *Mujeres, Raza y clase*. Madrid: Akal, 2004.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

EPHRON, Nora. *Ensalada loca. Algunas cosas sobre las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1978.

ECO, Umberto; Pezzini, Isabella. *El museo*. Madrid: Casimiro, 2014

GOMBRICH, E.H. *Arte percepción y realidad*. Madrid: Paidós, 2011.

KHUN, Anne. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.

LAUDRE, Audre. *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press, 2012.

MAZABAL, Iñigo. *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Universidad del País Vasco, 2004.

MILLET, K. *La política sexual*. México: Aguilar, 1975

NASH, Mary. *Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia*. *Historia* 10 (1985): 12-26.

VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capitan Swing, 2011

Itzulpenak/Traducciones/Translations

Hitzaurrea

Concepción Elorza

Dialogo hau hasi aurretik, Estibaliz Sádaba eta haren lana aurkeztu nahiko nituzke laburki. Estibaliz Sádaba Murgia artista eta feminista da. Bere egiten ditu bi hitz horiek eta, uztartuta, moldeak ematen diote haren zereginari. Lan horretan egindako ibilbideak distantzia kritikoa nahikoa ematen digu haren apustu argia eta jarrera pertsonal eta artistikoaren nondik norakoen berri izateko. Bere nolakotasunari buruzko aukera horretatik abiatuz, ikus dezakegu haren jarduera askotariko garapenetan hezurmamitu dela, eta horiek, aldi berean, batzuetan bilakaera paralelo bat izan dutela edo, baita ere, adarkadurak, berrirakurketak eta itzulerak, elkarrekin txirikordatuta.

Nire ustez, haren lanari buruz egin nahi dugun edozein ulertze ahaleginek bi ardatz hartu behar ditu kontuan, artista gisa bere kezkek eta ikerketak bideratzeko balio izan diotenak: aldi batetik, sorkuntza unetik beretik ERREAKZIOA/REACCIÓN kolektiboko partaidea da eta, bestetik, koherentzia handiko obra pertsonala garatu du, aitorpen ugariaren hartzaila izan dena; izan ere, haren lan artistikoak Euskadin zein estatuan edo nazioartean interesa piztu du, eta hori haren erakusketek izandako ibilbidean geratu da agerian.

ERREAKZIOA/REACCIÓN. Dispositivo agitador. Ez da nire asmoa hitzaurre honen bitartez ERREAKZIOA/REACCIÓN taldean Estibaliz Sádabak egindako sorkuntza lan guztia zehatz-mehatz berreskuratzea, errepertorioa luzatu egingo bailitzateke eta, ondorioz, aurkezpen honek ez luke beteko galdera sorta batentzako atari lana; izan ere, galdera horien asmoa urrutiago heltzea da, lehenagoko askotariko dokumentu artxibategiek eta formatuek biltzen ez dituzten alderdiak biltzea. Aldiz, beharrezkotzat jotzen dut azpimarratzea bikaintzat daukadan ERREAKZIOA/REACCIÓN kolektiboak, 1994an eratu zenetik, bere jarduera garatzen izan zuen testuinguruari nolako ekarpena egin dion, ordu hartan ez baitzegoen ia batere egiturarik gure artista, eragile eta akademiko jarduera, ikuspegi feminista eta nazioarteko eztabaidak geure eginez, aztertu eta auzitan jartzeko. Jarduera bakoitzean, ERREAKZIOA kolektiboak erakutsitako kemenak eta konplizitateak sortzeko gaitasunak erreferente saihestezin bihurtu ditu (mintegiak, tailerrak, fanzinak egin

zituzten), gure iragan berriko elementu biziki aberasgarria dira, eredugarriak beren proiektu asaldatzaile eta hausnartzaileari dagokionez.

Aldiz, ondoren adieraziko ditugun galderak **Estibaliz Sádabari eta irudiaz egiten duen nahitaezko erabilera adimentsuari buruzkoak dira.**¹ Beraz, ERREAKZIOA/REACCIÓNi buruz aipatzen genuen intentsitate berdina aurkitzen dugu Sádabak berak egindako arte lanean. Gorputza, etxekoa eta sorkuntza/lana ardatz nagusi hartuta, haren artelanek aurrez aurre jartzen gaituzte diskriminazio, ukazio, isiltzeko nahi, ezkutaketa eta morroitzarekin. Era horretan, artistak erabilitako askotariko ekoizpen eta estrategiek arte munduari eta, oraindik ere, emakumeek hartan betetzen duten rolari buruz aurrez egositako ideiak desmuntatzeko beste hainbat modu eratzen dituzte. Performance bitartez sortutako jarduera eta hartatik eratorritako bideo lana (performancearen zati edo, are, harekin konexioan zuzenean) gero eta gehiago zabaldu da beste formatu mota batzuetara, batez ere azken garaiko bere ekoizpenean. Bada, formatuok Sádabaren interes eremu barruko alderdi bereziak identifikatzeko modua ematen digute.

Alde batetik, artelan batzuek indar berezia jartzen dute emakumeek kultur langile gisa bete duten rola era kritikoa ikusgai jartzean,² eta horri buruz nabarmendu du “artearen mundua”k, zalantzarik gabe, gabezi eta hutsune ugari dituela, baita espazio horretako botere harremanak aurreiritzietan oinarritzen direla ere. Bere *Deriva sobre la práctica artística* (2008) eta *The Garbage Girl (Manteniendo el mundo del arte)* (2007) artelanetan, omenaldi bat egiten dio Mierle Laderman Ukeles artistari, eta ildo horretan kokatzen dira.

Paraleloki, *detournement* situazionistan oinarritutako proposamenak ditu. Horietan, elkarren ondoz ondo jartzen ditu berberak ateratako edo jabetutako irudiak eta zientzia fikzioko testu feministak, eta lerratzen diren esanahien inguruan ikertzen du, hartara deskubrimendua eta gogoeta bultzatuz. Jarraibide horietan kokatzen dira, adibidez, artelan hauek: *El concurso de la gran felicidad (esto pasa mucho)* (1999), edo *Soy un hombre* (2006).

Halaber, ondorengo webgune hau ekoizpen modu desberdin eta,aldi berean, horien osagarri bat da, kezka eta problematizazio berdinetatik edaten duten neurrian: <http://matatiempos-feministas.net/>. Bertatik, umore garratz eta buruargi batez, emakumeek artearen egituraren presentziari beste itzuli bat ematen dio.

Bukatzeko, azken aldian egindako editore-komisario lanak ditugu: *Series Múltiples* deitutako sorkuntza (2013). Bertan, ahotsa ematen die artistei eta zeregin artistikoei lotutako beste eragile batzuei, eta noranzko askotan

zabaltzen den ehundura ireki bat sortu du, baita hedakuntza ahalmena nabarmen handitzen duten elkargurutzaketak eta dialogoak ere.

Gaiari heltzeko era horietatik guztietatik, planteamendu feminista hartzen du abiapuntu, baita testu eta irudien arteko dialogoak martxan jarri ere, eta horiek, dudarik gabe, gure gogoetaren presentzia aktiboa eskatzen dute.

Haren lanean, bere egiten du irudiaren garrantzi politikoa, María Ruidok ondorengoa esatean adierazi zuen bezala:

*“Irudikapenak ez du mundua «islatzen», (bertako gure posizioa) eraikitzen baizik, eta ondo definitutako kodeen gainean eraikitzen da [...], eta guk kode horiek erreproduzitzea beste aukerarik ez dugu izango, non eta ahalegin bat egiten ez dugun begirada problematizatzeko, «ikusgai»tzat jotzen denaren ataria zeharkatzeko, eta ikusizko ordena legitimatzailearen sinplifikazioa eta naturalizazioa egoz daitekeen bakarria dela auzitan jartzeko”.*³

Laburbilduz, irudiok gauzak auzitan jarri eta desadostasunerako ezin besteko espazioak sortzen dituzte, askotariko hots feministen isuria dute, gogoeta teorikoetan zein ikusizko proposamenetan hezurmamitutako pentsamenduak dira.

Ondorengo lerrootan, praktika horiek guztiak bultzatzen dituen asmoa neurri batean behintzat argitzea nahi dugu.

Concepción Elorza. - *Nire iritiz, zuzendu nazazu oker banabil, ERREAKZIOA/REACCIÓNeko zure hastapenak ezin dira bereizi egungo zure lan pertsonaletik. Horregatik, garrantzizkoa da nire ustez abiapuntu horretara itzultzea, ulertzen baitut belaunaldi gazteagoentzat, beharbada, oso zaila dela imajinatzen plataforma hain baliotsu hori martxan jarri zenean zegoen ia erabateko basamortua. Nire galdera honakoa duzu: zeintzuk izan ziren zure iritiz (uste baitut elementuen nahasketa bat izango zela) ERREAKZIOA/REACCIÓN sortu ahal izateko faktoreak?*

Estibaliz Sádaba. - Erreakzioa kolektiboan egin genuen lana, zuk diozun bezala, gure proiektu pertsonalei lotuta dago nire ustez: elkarrekin batera hazi gara. Teoria, jarduera artistiko eta aktibismo feministaren inguruko espazioak sortzeko helburuaz sortu genuen Erreakzioa. Beti izan dugu oso argi Erreakzioaren lana zela inguratzen gintuzten artisten lana IKUSGAI EGITEA eta, era horretan, nagusi den irudikapenaren jauntza auzitan jartzea, emakumezko artistak ahalduzko kultura eta politikako erresistentziako testuinguruak sortzea. Antzeko proiektuak ezagutu genituen Hanburgo eta New Yorken, eta kolektiboa sortzera oldartu ginen; hainbat gai landu ditugu, adibidez, postpornografia, indarkeria matxista, feminismo postkoloniala, antimilitarismoa eta intsumisioa, musika eta generoa, lan prekarietatea,

hedabideak edo gorputz errealitate berriak, etab. Hori guztia diziplinarako feminismo batetik, praktika artistikoaren eta feminismo zein genero ikasketen arteko bidegurutzean: beti izango dugu asmoa feminismoa edozein diziplina zeharkatu beharko lukeen leitmotiv bihurtzekoa. Ideia eta gogo horiei guztiei Arteleku moduko espazio artistiko bat gehitu behar zaie, hasieratik gu entzuteko eta gure eskaerak kontuan hartzeko interesa agertu baitzuen; bada, hain zuzen, elementu horien uztarketa egokiaren bitartez, mintegi eta tailer batzuk egin ahal izan genituen 1994tik 2006ra, eta Espainiako estatu osoko zein atzerriko museoetara zein arte zentroetara hedatu ahal izan genituen. Uste genuen garrantzizkoa zela emakumezko artisten identitate sendo bat eraikitzea, “emakumezkoasuna”ren definizio estereotipatuetatik askatzea, sorkuntza artistikorako abiapuntuztat norbere esperientzia aldarrikatzea, bitarteko eta prozesu berriak esploratzea, arte monolitiko eta itxiaren aldeko diskurtsotik haraindi.

C. E.- Hala ere, are sakonago joan nahiko nuke, arte fakultate batera eraman zintuzten motibazioetara... Azal zeniezadake erabaki horren zergatia?

E. S.- Hori guztia oso urruti geratzen zait, “Arte Ederren fakultatera sartu nintzanekoa”: egia esateko, batere asmo edo ideiarik ez artista bat zer zen...

C. E.- Berrazterketa historikoetan maiz aipatzen da emakumezko artisten belaunaldi bat, 90eko urteen inguruan formatuztat bideoperformancea onartu zuena, baita zentzu zabalagoan bideoak teknologia gisa ekarritakoa ere, bitarteko horrek ez baitzuen diziplina tradizionalak bezain zama historiko handia. Garrantzitsua izan zen zure lehen urratsetan zeure burua genealogia batean kokatuta ikustea? Eta egungo unean, konexiorik ikusten duzu zure lanaren eta beste egile batzuek garatutakoaren artean?

E. S.- Laurogeiko hamarkadaren amaieran eta laurogeita hamarrekoren hasieran unibertsitateko karrera bukatzean, bideoa lantzen zuten errealizadorez inguratuta nengoen; garai hartan, bideoaren bidez lan egiteak periferian egotea esan nahi zuen, baita neurri batean ere ohiturazko “artistaren rolak” deshierarkizatzea, ezin bestean. Esperientzia horretatik abiatuz, nire lana izan ohi da artelanak sortzea, idaztea, jarduerak antolatzea edota edizioa zein argitalpen lana: ez dut uste lanaren zatiketa dagoeneko “naturala” dela. Bestalde, nire lana 90eko hamarkadan izandako bideo-performancea berraktibatzeke uhinean kokatzen dut, adibidez, Cheryl Donegan, Patty Chan, Pipilotti Rist, Alex Pearlstein eta abarren antzeko lanetan. Haiek bezala, ni ere 70eko hamarkadako beste emakume batzuek egindako obraren zorduna

naiz, adibidez, Los Ángeleseko Woman House Project proiektuarena. Bertan, artista horiek mugimendu feministaren ideia nagusi bat praktikara ekartzeko bitartekotzat zeuzkaten beren gorputzen bitartez egindako performanceak: “pertsonek dena politikoa da”.

C. E.- Bilbao Arterako zure webgunearen aurkezpenean (2013), esaten duzu zure ikus-entzunezkoen lanean bi modu daudela horiek gauzatzeko: gogoeta jakin batzuetatik aterata, bideoz erregistratzea erabaki dituzun performanceak, edo pixkanaka eraikitzen diren ikus-entzunezkoak, lanerako oinarri hartu nahi dituzun ideia jakin batzuk identifikatuz eta horietarako beharrezko irudiak bilatuz. Bi estrategia osagarri horiez gain, baina, azken urteotan alde ludikotik gertutako argitalpen ekimenak eta plataformak jarri dituzu martxan, adibidez, matatiempos-feministas delakoa, testua hastean aipatu dugun webgunea... Ematen du egiteko modu askotatik landu nahi dituzula kezkatzen zaituzten gaiak, al bait urrutien edo al bait sakonen heltzeko askotariko esateko modu horiek beharko bazenitu bezala...

E. S.- Honek guztiak zerikusia du, lehenik eta behin, diziplinartekotasunaren ideia batekin, dagoeneko lehen aipatutakoa, baita bideoarte bezalako eszenetatik ikasi nuen hierarkia gabeko tradizio horrekin. Lehenik eta behin, ideia bat pentsatzen dut eta, gero, hura hezurramitzeko modua: izan daiteke bideo bat, idazkuntza, edizioa, mintegi bat antolatzea, etab.: zentzu horretan, niretzat denak balio du. Aldiz, nire ustez, egun oraindik ere zaila da ideia horiekin lan egitea, “Arte Sistema”k berezko dituen finantzaketa arlo eta abarretan artean ere sail itxiak daudelako, eta horiek ez digute uzten proiektuak era irekiago, anitz eta diziplinarteko batean garatzen.

C. E.- Nolanahi ere, fanzineek, argitalpenek, soiltasun formal handiko bideo lan batek (ikusizko ikusgarritasun orori edo xarma teknologikori men egin gabe) agerian uzten dute jarduera artistikoa ulertzeko nolako posizionamenduak dituzun...

E. S.- Nire lehendabiziko bideo lanetan, erregistro eta emaitzaren arteko berehalakotasuna bilatzen nuen. Alde horretatik, niretzat oso argigarriak izan ziren Thomas Hirschhorn-en lehendabiziko bideo lanak, 90eko hamarkadaren erdialdera Bilboko Frantses Institutuak gonbidatuta etorri zenean, Rekalde Área 2rako egitasmo bat egitera: benetako punk bideoak ziren, irudi gordinekoak, garai hartako lehendabiziko etxeko ekipoek zituzten etorri zikin eta bereizmen faltaz, eta batere ediziorik gabeak; ordudanik datorrik argiztapeneko eta eszenaratzeko gordintasunaren zaletasuna, horrek talka bat

eragiten baitu zenbait gairi buruz hitz egitean, adibidez, kultur politikaren eta lan sortzailearen azterketaz.

C. E.- Sarritan zarataren kontzeptua aipatzen duzu, ulertzen dut komunikazioaren teoriaren zentzuan dela, zure lanarekin duen esperientzian ikusleari haren ulermen ahalegin eta estimuluetarako trama bat eskaintzeko modua. Uste duzu artea gaur gaurkoz ikus-entzunezkoen gehiegizko esposizioaren kontrako erresistentzia gune izan daitekeela? Hala bada, zeintzuk dira plataforma interesgarrienak zure ustez? Nola uste duzu areagotu daitekeela haren efektua?

E. S.- Bai, ulertzen dut aipatzen duzun “zarata”ren ideia hori nire interbentzio batzuetan agertu ohi dela, eta zerikusia du “detournement” (desbideraketa) estrategia artistikoarekin ere, situazionista frantsesetatik ateratako ideia; izan ere, haiek esango luketen bezala, detournement praktika saiatzen da tramankulu estetikoak jatorrizko testuingurutik erauzten eta, era horretan, norberak sortutako testuinguruetara desbideratzen. “Desbideratutako” irudietan oinarrituz, dialogoetan emakumezko prentsako titularrak eta idazki feministako pasarteak tartekatzen dira, era horretan hitzen eta irudien arteko “zarata” bat ere sortu nahian (batzuen eta besteen arteko korrespondentziako ohiko aurreikuspenak hausteko) eta, era horretan, bien arteko uztardura berri bat sortu, eta zentzu aukera berriak zabaldu.

Jakina, nire ustez, beti izan da interesgarria artea erresistentziarako gune gisa agertzea. Bestalde, zaila da duela hamarkadak bizi dugun “Ikuskizunaren gizartea”n horrelakorik aurkitzea.

C. E.- Uste duzu zure izaera feministak oztopatu egin duela une jakinen batean zure lanaren alderdi batzuk ulertu ahal izatea izaera feminista modu berehalakoagoan (modu tronpatian izanik ere) agertzen duten beste alderdi batzuek ilunduta? Lehen aipatzen genuen estrategia eta formatu anizkoitasuna bada ere irakurketa sinpleegiak edo aurrez ezarriegiak zailtzeko modu bat?

E. S.- Nire ustez, artearen historia garaikidea batez ere ikuspegi esentzialista eta tradizionalista zuten adin ertaineko gizon zurien elite batek idatzita dago gehianean, eta horrek interes eskaseko testuinguru pobre batean bizitzera behartzen gaitu, pertzepzioa sorgortzen du, eta kritikoagoak eta arriskatuak izan daitezkeen ikuspegiak eta praktikak ezereztan ditu. Hala izanik ere, nire ustez, ez da ezinezkoa testuinguru berriak aurkitu eta lantzea eta, haien bitartez, egungo errealitatea aldatzeko balio dezaketekoen ekimenei begira jarri ahal izatea.

C. E.- Sarritan zure piezek laneko munduari egiten diote erreferentzia, eta jarduera artistikoari arreta berezia jartzen diote jarduera profesional gisa, etxeko munduari kontrajarrita. Bada, piezok sozialki ezarritako legitimazio espaziotzat, eredu bati lotutzat eta ezin hobe araututzat hartzen dute lan mundu horren existentzia. Zure jarduera artistikoak bat egiten du aisialdi kulturaren barrualdean harrapatutako jarduera artistikoaren ondorioak nabarmendu dituzten ahots askoz gehiagorekin...

E. S.- Artearen munduan eta Kultur Industrian lan egitea pribilegiatu eta elitista gisa erakusten zaigun zerbait da. Glamourrez ustez betetako testuinguru honetan, hala ere, enpresa txikian ohikoak diren enpresa neurriak hartzen dira, lanak soldataren inguruko batere araudirik gabe egitera behartuta gaude, askotan “boluntario lan” edo “amateurismoa”ren mugan eta, bestalde, lan arazoak eztabaidatzeko espaziorik gabe. Araugabetze horrek lan eta gizarte desberdintasunak nabarmentzen ditu langile klaseari berari dagokionez; izan ere, araugabetze hori bizi garen lan merkatu liberalak berak bultzatzen du eta, bertan, tamalez, artearen eta kulturaren munduak batzuetan akurien laborategia ematen du...

Gehien interesatzen zaizkidan artista feministen lanek lehen planoan jartzen dituzte lan baldintzak, generoaren araberako lanaren zatiketa, ordaindu gabeko lana, etab. Nire ustez, adimen feminista konprometituak modua ematen du problematika hori berriz aztertzeko eta, era horretan, baita gure garaiko eta garaiak “profesionalismoa”z duen kontzepzio manipulatzailearen kultur eta ideologia mugak zeharkatzeko ere.

C. E.- Zure jardueraren bitartez, Erreakzioan zein zure bakarkako sorkuntzan lankidetzaren sareen eraikuntza sustatzen aritu zara. Zure ustez, askotariko ulertzeko ahaleginek eta diskurtsoek elkar gurutzatzen duten toki gisa ulertutako bitartekaritza eta existentzia gaitasun hori dira jarduera artistikoaren eta artisten beren indarguneetako bat? Nola ulertzen duzu zure ikerketa akademikoa testuinguru honetan?

E. S.- Nire ustez, genealogia, eraikuntza, lankidetzaren bitartekaritza bezalako hitzak (azken hau garaiotan hain gaizki erabilia!) elkarrekin uztartuta doaz betidanik nire egiteko eta jarduera artistikoa ulertzeko dudaren moduari. Nire ustez, multzo horrek guztiak lan artistikoa indartzen du. Nolanahi ere, gehiegizko mitifikazioa dago egun, “sare sozialen” inguruko ustezko informazio ugaria eta horizontaltasuna dela eta, baita haren ustezko gardentasuna eta abar direla eta. Benetan, ordea, ezkutatu egiten du “Arte Sistema”k jarraitu egiten duela ikuspegi partzial eta hierarkikoan oinarritua

izaten, eta bertan historia beti idazten dute irabazleek, gardentasunak, jardunbide egokiek edo feminismoak eta emakume artistek eremu publikoan hizpidea jarri arren!!

C. E.-Zertan ari zara orain lanean?

E. S.- Orain ikus-entzuzkoen bi proiektutan nabil sartuta; bat Parisen hasi nuen *La Cité Internationale des Artsen* eta bestea, berriz, Erromako *La Academia de Españan* hasi dut: bi lanetan ere emakumeek espazio publikoan sartzeko dituzten zailtasunak dihardut; lehendabizikoa, baina, *flâneur/flâneusearen* ideiarekin lotzen dut, hiritik libre dabilen pertsonaiaren metafora (eta, noski, horretan generoaren gaia erabakigarria izango da); bestea, berriz, Erromako hiriaren kartografia moduko bat da, eta Antzinako Erroman emakumeek zuten egoera azaltzen duten testuak uztartzen ditut kulturen, politikan, hezkuntzan zein abarretan lan egiten duten egungo emakume erromatarrekin, elkarrizketatu egin baitituz, eta egungo Erroman emakumeek espazio publikoan duten egoera nolakoa den erakutsiko digute.

C. E.-Hartzaileez pentsatzen duzu lan egiten duzunean? Baduzu hartzaile mota bat bereziki?

E. S.- Nire lana, printzipioz, arte garaikideko praktiketan interesa duten hartzaile guztientzat da, zehazki bideoarte, performance eta zinema experimentalari lotuta. Hala ere, testuinguru zabalagoak ere gustuko ditut, eta nire lana hor erakuts daiteke, bereziki feminismoaren munduari lotuta, adibidez, emakumeen zinema eta bideo jaialdiak, genero berdintasunari buruzko jardunaldiak, etab. Nire ustez, Erreakzioa-Reacción kolektiboaren kide sortzailea izanik dudana esperientzia ikusita eta, arte feministaren inguruan, topaketa, argitalpen, tailer eta askotariko ekitaldiak sortu ditudanez, gai horrek berebiziko garrantzia hartzen du nire lanean.

C. E.- Argi eta garbi ibilbide luze bat dago zure laurogeita hamarreko piezen eta berrien artean, baina bereziki gehiago ezagutu nahiko nuke Las conjuradas... zure lanean Aristófanesen testuak berreskuratzea eraman zaituzten arrazoiak... zure eroso-eremutik kanpora (2016). Esan diezadakezu zergatik erabaki zenuen orainaldira ekartzea eta, nolabait ere, testu horiek berpiztea?

E.S.- Gogora dezakedanez, *Lisístratari* (Aristófanesen lan ezagun bati) buruzko prentsa ohar batean zer esaten zen interesatu zitzaidan, Internet ikertu nuen, eta haren lau idazlanen laburbilduma liburu bat erosi nuen; irakurri

nituen, eta hartako pieza batzuk nik lantzen ditudan gaiekin uztartzen hasi nintzen. Egia da azken aldian klasiko gehiagorekin lanean nabilela, batez ere haien idazlanetan emakumeak protagonista jartzen dituztenekin. Hain zuzen, horren ondorioz, haietako asko gutxietsi egin zituzten beren garaian. Egile horiek emakumeek antzinako gizarteetan izandako rola balioetsi zuten, adibidez, ondorengo gaitasunei erreparatuz: bitartekaritza, dialogoa, arbitrajea, gerra uneetan familia kohesioa mantentzea, etab. Nire ustez, garrantzizkoa da emakumea Antzinatean ere bistaratzea, besterik ez bada pixkanaka-pixkanaka duela urte batzuk arte ezinezkotzat jotzen ziren informazioak eskaini ahal izateko, eta ez bakarrik hain ezagun ditugun mendekotasun irudia erakusteko: “ahalduntzea”ren ideia ere beste ikuspegi batetik lantzen dugu. Alde horretatik, egiteke dugun eginkizun bat da orduan lan egin zuten emakumezko idazle, poeta, zientzialari edo artista askoren izenak nabarmentzea, Historia ofizialak haien berri ezer-gutxi helarazi baitigu.

Artelan horiek luze gabe ikusiko ahal ditut! Eskerrik asko, plazera izan da...

Oharrak

1 Testu honen zatiek Estibaliz Sádabaren lanari buruzko atalean adierazitako ideiei heltzen diete berriz, eta ideia horiek ondorengo erakusketarako ondutako testu argitara gabean daude: *Suturak // Cerca a lo próximo*, Donostiako San Telmo Museoa 2014ko urriaren 25etik 2015eko urtarrilaren 25era iraundakoa. Ikus: http://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=8506&Itemid=209&lang=es. Azken kontsulta: 2017/02/17.

2 Zehazki, “langile intelektualak” hitzak erabiltzen ditu, Angela McRobbie irakasle eta teorialarengandik mailegatuta. Ikus 29. orrialdeko oin-oharra: Estibaliz Sádaba Murguía, *Espacio doméstico, cuerpo domesticado*, Master amaierako lan argitara gabea. INCREARTE masterra (Ikerketa eta Sormena Artean), Arte Ederren Fakultatea, UPV/EHU 2010-2011, 88. or.

3 María Ruido, “*Mamá quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora*” in: http://www.workandwords.net/uploads/files/mama_quiero_ser_artista-2003.pdf. Azken kontsulta: 2017/02/17. Testu hori liburu honetakoa da: *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina, Precarias a la Deriva-k argitaratuta, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.*

Invisibles

Isis Ortiz Reyes

[...] women have worked consistently and self-consciously across time to prevent their own erasure, and that their strategies and assertions, even if taken only on the level of threats to be resisted, have immeasurably affected and belied the hegemonic metanarratives of patriarchal culture.
Norma Broude

At first sight, *Invisible* looks like a lot of folded impressions that at some point were intended for display on publicity hoardings. It is worth spending a few more seconds on appraising the series to realize that in reality it is a set of large-scale photographic enlargements of women's images taken from fashion magazines that have been folded up like origami.

With this series dating from 2013 Estíbaliz Sádaba takes on the creative work of denouncing the implantation of the image of women promulgated by fashion magazines. She chooses to literally fold up the coercive possibilities – identitarian, physiognomic and socio/economic/aesthetic – that those print media offer to their consumers, transforming them into feminist origami. In these complex and interesting compositions the artist places women's painful object of desire behind the folds; an object that is not real, namely the ideals of perfection, beauty and femininity promoted by that type of publications.

By transfiguring the abovementioned popular representations – popular due to the extent of their diffusion, not because of their real predominance – the artist shows the unconscious resentment of nonexistence, lack of identity, women's invisibility, the sensation of lacking a place in society. The result is a photographic series that provides a visual deconstruction of current media proposals for the shaping of women's being.

Unlike a large part of the *corpus* of Sádaba's work, the annoyance here is subtle and there is no rage. Which is understandable as this responds to the evolution of political positions and, in this case, that of the feminists. Besides making history, there have been women who have chosen to let go of the banner of anger and rage and to adopt equanimity. As the theoretician and

feminist leader Betty Friedan put it at the time:

“Sexual politics, we remind ourselves, started as a reaction to the feminine mystique. It was an explosion of women’s pent up anger and rage against the putdowns they had to accept when they were totally dependent on men, the rage that they took out on their own bodies and covertly on husbands and kids. That rage fueled the first battles of the women’s movement and subsided with each advance that woman made towards her own empowerment, her full personhood, freedom.”¹

Sádaba belongs to a generation which inherited that power, the freedom to vote,² reproductive rights,³ access to education, and was able to bring together professional and family life without regret while developing an active and brilliant social life. That generation which grew up counteracting the feminine mystique incarnated by their mothers, adopting what best suited them from the myth of beauty.

It is in the tension produced by that search for identity that *Invisible’s* exploration takes place.

The nameless malaise

We should recall that the mystique of femininity was one of the veils produced in the aftermath of the Second World War that obstructed women from enjoying their rights and made them feel guilty if they did things from a place other than that of wives or mothers. This mystery was usually nourished by fashion magazines, films and advertising with the aim of convincing housewives to give up their jobs and return to their homes to enjoy white line goods and the technology designed for modern women.

It is revealing that Friedan, in *The Feminine Mystique* – the work in which she baptized this malaise in 1963 – recognized that she herself, by writing for women’s magazines, was contributing to forge the image of the modern housewife, an image that precisely promoted that mystique “[...] I can no longer deny my own knowledge of its terrible implications. It is not a harmless image. There may be no psychological terms for the harm it is doing. But what happens when women try to live according to an image that makes them deny their minds? What happens when women grow up in an image that makes them deny the reality of the changing world?”⁴

That dictate asserted that the reason for women’s malaise was their envy of men and their attempt to be like them, instead of accepting their nature, which was situated in sexual passivity, male domination and maternal love.⁵

But through what media did that message promoting submission reach women? The expectations and models of femininity were spread by magazines, television, cinema and books. Moreover, the educational and religious institutions were responsible for ensuring that those dictates were rigorously complied with. It is strange to notice that women perceived those circumstances as an undefined malaise, one close to neuroses “equal to those caused by sexual repression”⁶ and perhaps even inherited from nineteenth century hysteria.

That generation of women sought other referents that weren’t those of their frustrated mothers, whose lives were empty and tied to the home, as Friedan observes:

“In my generation, many of us knew that we did not want to be like our mothers, even when we loved them. We could not help but see their disappointment. Did we understand, or only resent, the sadness, the emptiness, that made them hold too fast to us, try to live our lives, run our fathers’ lives, spend their days shopping or yearning for things that never seemed to satisfy them, no matter how much money they cost? Strangely, many mothers who loved their daughters – and mine was one – did not want their daughters to grow up like them either. They knew we needed something more.”⁷

So, those young women devoutly took recourse to the feminine ideals divulged in the mass media in order to decide on each and every detail of their lives. This meant consuming self-deception due to the partial, insidious and Manichean origin of those ideals:

“But a new stove or a softer toilet paper do not make a woman a better wife or mother; even if she thinks that’s what she needs to be. Dyeing her hair cannot stop time; buying a Plymouth will not give her a new identity; smoking a Marlboro will not get her an invitation to bed, even if that’s what she thinks she wants. But those unfulfilled promises can keep her endlessly hungry for things, keep her from ever knowing what she really needs or wants.”⁸

We should bear in mind that magazines are printed media that belong to the popular mass media. The latter reflect, emphasize, determine and preserve the social status and image of women. For example, at the time when men returned from the trenches in the aftermath of the Second World War, the magazines redirected women’s attention to their homes. The aims of the campaign of persuasion were very clear: women were sold electrical appliances to make their life as modern housewives happier within the warmth and comfort of their homes. The latter became the place where they would feel like factory managers (so that they wouldn’t lose the habit of the places they had been

expelled from) amongst so many devices, which would stimulate them to make domestic work their main aim in life. In some advertisers' reports it was even proposed that they should be offered products that would satisfy their creative urge, as it was observed that this was the main unsatisfied need of the modern housewife. So they were sold the sensation of achievement, just like today. Their knowledge and skills were directed by those pages towards enlivening domestic chores and making them more pleasurable.

It is clear that – just like today – the publishers used to be attentive to the social roles and aesthetic parameters that were expected of women in order to serve the interests of the publications' sponsors. They strove to increase their print runs to reach the hands of more consumers, in fierce competition with similar publications and with television, and above all to keep that clientele faithful to their offers.

It is thus clear that we are speaking of a naked commercial interest that found its inspiration in the perpetuation of the feminine mystique, based on offering ephemeral remedies for that nameless malaise. As Friedan observes: "Somehow, somewhere, someone must have figured out that women will buy more things if they are kept in the underused, nameless-yearning, energy-to-get-rid-of state of being housewives."⁹ Therefore, the myth was self-sustaining, creating subjects whose existence was conditioned by the aspiration to embody the feminine representation that appeared in each new issue of their favorite magazines.

What can occasionally prove to be a blind spot in dynamics like these – thanks to their succulent greed – is consideration of the innocuousness that can begin to appear amongst so much reproduction of models and the lowering of vigilance that comes with the inertia of consumerism. As the feminist theoretician Teresa de Lauretis observes: "To assert that the social representation of gender affects its subjective construction and that, vice versa, the subjective representation of gender – or self-representation – affects its social construction, leaves open a possibility of agency and self-determination at the subjective and even individual level of micropolitical and everyday practices [...]."¹⁰

And indeed, that moment of agency and self-determination arrived for women, thanks to the different social and political changes in the world. The happy housewives molded by magazines and other media decided to go out and establish themselves in the labor market once again. For their part, as could be expected, the obstinate publicists, advertisers and publishers had to reconsider their sales strategies to ensure that those women who were now working would continue to consume.

The new myth

Women are the beautiful sex. Who doubts it?...
Just as all men are created equal,
all women are created beautiful.
Una Stannard

Starting in the 1980s, the fiction of femininity as submission, as fervent dedication to the home and as the self-negation of gratification in the world was dismantled by diverse feminist positions. Similarly, the social institutions were forced to provide a place to women under the demagoguery of the politically correct inclusion of women.

For their part, women reoccupied their places in the field of work, now no longer under the heading of services. Their economic level and purchasing power increased and they followed a model of greater independence and success. While they aspired and acceded to more power, social control made sure that their potentials were undermined. The model based on looking after the house and family was transferred into dissatisfaction with their faces and bodies. This gave rise to a new myth – that of beauty – and with it a new and sophisticated psychological weapon, whose munitions would once again be images of the ideal women, scattered through fashion magazines and other media. That is why the great capital investments in publishing women's magazines found an ally in the democratization of the myth of beauty.

In this way, the happy housewife was replaced by the thin, young model; the unceasing and desperate maintenance of beauty replaced the inexhaustible days of domestic chores. Electrical appliances were left in their corners and gyms became temples. The cult of hunger became established, alimentary disorders increased exponentially and cosmetic operations became the order of the day. This meant a schism with respect to women's health: although they might feel physically fit, the imperative was a worrying abnormality. The emptiness and malaise, by which women had previously been invaded, now delegated control to the subordination of their bodies, their shapes, their weight, their age and their vitality, thereby reducing their self-esteem and self-determination. And, as if this were not enough, together with these precepts for installing the myth, there was the consideration that beauty and intelligence could not go hand in hand. Women were allowed to have a body or a mind, but not both.

In this vein, the lifestyle promised by advertising filtered into the life of women as an aspiration – a distant one for many women's living standards – and as an arduous race to make a reality of the painful fantasy of beauty, youth,

power and pleasure. This fed the liking for, and thus the consumption of, what was elusive: fashion and beauty.

The feminist writer Naomi Wolf describes this as follows:

“The beauty myth tells a story: The quality called “beauty” objectively and universally exists. Women must want to embody it and men must want to possess women who embody it. This embodiment is an imperative for women and not for men, which situation is necessary and natural because it is biological, sexual, and evolutionary: Strong men battle for beautiful women, and beautiful women are more reproductively successful. Women’s beauty must correlate to their fertility, and since this system is based on sexual selection, it is inevitable and changeless. [...] In assigning value to women in a vertical hierarchy according to a culturally imposed physical standard, it is an expression of power relations in which women must unnaturally compete for resources that men have appropriated for themselves.”¹¹

Advertising was thus focused on encouraging women to be professional and independent, happy to be unmarried and desirable to all men, offering them the most effective lure with which to feed their desires of being appreciated by the world.

Thus, with the proliferation of women’s fashion magazines in the 1980s, publishers had to increasingly depend on advertisers, reaching the extreme of publishing for the latter rather than for the readers/consumers. As competition became fiercer, the resources of seduction became devastating, above all because the situation reached the point where pornography was considered as a rival. If it was a question of women consuming publications with the aim of their buying the products advertised there, the most effective strategy was to make women feel bad because they did not have suitable bodies, faces and clothing. In this way the consumption of inefficient and pain causing products was encouraged, products that women would not buy in conditions of full acceptance, stable self-esteem and recognition of innate beauty. Women were thus rushed into compulsive consumerism by insecurity and self-hatred.

This is how Wolf unravels the suffering produced by this unease:

“The problem with cosmetics exists only when women feel invisible or inadequate without them. The problem with working out exists only if women hate ourselves when we don’t. When a woman is forced to adorn herself to buy a hearing, when she needs her grooming in order to protect her identity, when she goes hungry in order to keep her job, when she must attract a lover so that she can take care of her children, that is exactly what makes “beauty” hurt. Because what hurts women about the beauty myth is not adornment, or expressed sexuality, or time spent grooming, or the desire to attract a lover. Many mammals groom, and every culture uses adornment. “Natural” and “unnatural” are not the terms in question. The actual struggle is between pain and pleasure, freedom and compulsion.”¹²

The question that immediately arises is: how, as women, are pleasure and freedom to be found? The answer that occurs to me is: by accepting ourselves, being happy and enjoying what we are. Obviously this is not easy, but perhaps it is first necessary to unravel the skein of illusions around the fact of being a woman, a skein woven over decades and even centuries. And this is precisely where I think that *Invisible* is an example of how to carry out this task in a critical and creative way.

Beyond what is invisible

How can an "ideal" be about women if it is defined as how much of a female sexual characteristic does not exist on the woman's body, and how much of a female life does not show on her face?

Naomi Wolf

*Fantasies devoured by folds
Creases testifying to what does not exist
To what is unachievable:
Woman*

Continuing with the question of women's identity, what Sádaba sets out – or better put, revokes – in *Invisible* are the ideals that the women of yesterday and today unceasingly pursue: femininity and beauty.

In this series Sádaba takes on the task of demonstrating the role of advertising as gender technology, that is, as a social apparatus that produces the social and subjective representation of women, making use of mysteries and myths in an unceasing effort to shape us, mold our bodies, our behavior, our minds and our relations; with the aim of boosting the business, and consequently the functioning, of phallogocentric structures.

One of the areas of supreme importance for this technology is maintaining illusions. Their images shape the prototype that is accessed through consumerism. Therefore, to suggest that the average woman should form part of these configurations would annul their effectiveness and function, as there would be no fictitious/ideal image to aspire to or buy. As the feminist art historian Griselda Pollock observes:

"The ideological construction of an absolute category woman has been effaced and this regime of representation has naturalized woman as image, beautiful to look at, defined by her "looks". This is best exemplified in those twentieth-century photographic images manufactured to sell the commodities, cosmetics, by which the supposed nature of our sex can be attained by donning the "mask of beauty".¹³

This leads us to appreciate a fluctuation between representation and what is omitted, between the ideal and the real, between heteronomy and will. The folds that Sádaba inflicts on the images produced by the hegemonic, utopian discourse of advertising unmask the trick of femininity and beauty. At the same time they expose the lack of representation of flesh and blood women, who are made invisible. *Invisible* displays femininity and beauty as norms, conduct and appearances that are interiorized by women.

To shape our identity, under the dictate of compulsive anxiety we have made ourselves into objects of surveillance; moreover we survey ourselves. Let us recall the highly appropriate reflections made in this respect by John Berger, the art critic and writer:

“She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another.

Men survey women before treating them. Consequently how a woman appears to a man can determine how she will be treated. To acquire some control over this process, women must contain it and interiorize it. That part of a woman’s self which is the surveyor treats the part which is the surveyed so as to demonstrate to others how her whole self would like to be treated.”¹⁴

We have learned to wear the mask of femininity – that which masochistically enjoys existing for others; that desires and seeks to be desired – to avoid the reprisals and conditioning of our social, mental and emotional existence. By wearing it we live in the dilemma of being subjects and objects of desire at the same time. Sádaba’s feminist origamis display the falsity that keeps real women at a distance, the gap between illusion and reality, pure mirage.

Perhaps it would be worth questioning not only our place in society, but also our place with respect to our own bodies. Nowadays it seems that our aptitude for embodying the image that responds to the myth of beauty is the ticket to winning our rights. Nonetheless, myths and mystiques have creators, with specific motivations and interests. Those who wish to personify them establish a fiduciary agreement with them. The important point is to observe the reasons that women have for buying those narratives with the aim of feeling ourselves to be heroines of our circumstances, since as Wolf notes:

“Just as the beauty myth did not really care what women looked like as long as women felt ugly, we must see that it does not matter in the least what women look like as long as we feel beautiful.

The real issue has nothing to do with whether women wear makeup or don’t,

gain weight or lose it, have surgery or shun it, dress up or down, make our clothing and faces and bodies into works of art or ignore adornment altogether. The real problem is our lack of choice.”¹⁵

Thus, it seems to me that *Invisible* points towards our faculty to choose. Sádaba’s strategy is based on folding the masks that we have been adopting up to now so as to annul them. By folding illusions, she generates an estrangement that leads us to discover that there is no dreaded vacuum behind the veils of mystiques and myths. What remains after the folding is what we must learn to discover and strengthen – self-critically, without fear and without stopping. We must put aside the perverse pleasure of illusion and appropriate reality. Actively accepting and not only desiring what is absent, since there is in fact no lack, everything is already there. It is only a question of choosing to look and of starting to create our own discourses. Of being able to see and recognize that this takes us closer to responsibility, which is the antidote to the fear, shame and blame that we have borne out of our wanting to match that invisible “ought to be” of Woman.

Endnotes

1 FRIEDAN, 2009, page 20.

2 Women were granted suffrage for the first time in the Basque Country in 1933 and universal suffrage was restored in Spain in 1976. See: *El voto de las mujeres cumple 75 años*, Vitoria-Gasteiz, EMAKUNDE-Instituto Vasco de la Mujer, 2006.

3 The law decriminalizing abortion in the Basque Country came into effect in 1985. See: *Interrupciones voluntarias del embarazo en la Comunidad Autónoma del País Vasco 2011*, Donostia-San Sebastián, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2013.

4 FRIEDAN, *op. cit.*, page 104.

5 Indeed, we can find traces of penis envy, since Freud's proposals were amongst the influences underlying this argument.

6 *Ibidem*, page 115.

7 *Ibidem*, page 110.

8 *Ibidem*, page 284.

9 *Ibidem*, page 262.

10 De LAURETIS, 1987, page 9.

11 WOLF, 1991, page 12.

12 *Ibidem*, page 273.

13 POLLOCK, 2003, pp. 167-168.

14 BERGER, 2008, page 46.

15 WOLF, *op. cit.*, page 272.

Bibliography

BERGER, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 2008, 176 pages.

FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 468 pages. (Spanish edition of: FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton, 1963, 239 pages. Page references are to the Spanish edition).

de LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 151 pages.

MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in BRAUDY, Leo and Marshall COHEN (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nueva York, Oxford UP, 1999, pp. 833-44.

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference*, New York, Routledge, 2003, 320 pages.

WOLF, Naomi, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, London, Vintage Books, 1991, 348 pages.

Move over!

An analysis of the videography of Estibaliz Sádaba

Susana Blas Brunel

*“For years I have been saying Let me in, Love me,
Approve me, Define me, Regulate me, Validate me, Support me.
Now I say Move over.”*
Joanna Russ, *The Female Man* (1970)

*“We are silhouettes, hollow phantoms moving
mistily without a background.”*
Virginia Woolf, *The Waves* (1931)

The whole of Estibaliz Sádaba’s artistic practice, articulated in performances, videos, publications, workshops and installations, denounces from different angles the situation of inequality that women suffer in society, and concretely, the workers in the cultural field.

I have known Estibaliz’s work since two decades ago. I have monitored her work in synchronization with my biography and with the feminist commitment we both share. I punctually receive her projects and place them in relation with my life experiences and the context of the Spanish cultural sector. This enables me to trace the development of her work in parallel with the advances and setbacks experienced in the fight for gender equality in Spain in recent decades, and the gradual increase of women’s job insecurity, which has become more pronounced since 2008.

Estibaliz’s videos make no concessions to entertainment or escapism. Employing a tone and construction that recall combative video art, alternative cinema and domestic video, her pieces do not leave the spectator indifferent. They are critical works that pose questions frontally and immediately situate us in a particular place, often in an uncomfortable territory that asks us to assume ideological and vital contradictions. The audience, and the art system in general, feel themselves alluded to by the “uncomfortable truths” that are disclosed.

Before proceeding to analyze these video pieces, it is necessary to point out that the artist conceived these films in connection with other practices

of artistic investigation: workshops, educational projects, fanzines, posters, photographs... activities and practices that stay clear of the creation of “artistic artifacts” and cultural politics understood as leisure-time consumption, and that prefer to share knowledge and experiences... posing questions about the world we live in and channeling new cultural models of collective reflection.

1. “Minimalist” actions and sound in counterpoint

The place from which the artist speaks exceeds personal experience, although this is probably one of her starting points. She habitually uses performance to create narratives, situations, “fables”... in which the body’s action plays the central role by means of gestures and simple movements, which construct minimalist, “almost robotic” choreographies, avoiding excessive personalization. These are corporal scores executed by the artist herself or by other women and are not intended to transmit a concrete identity but instead to be the vehicle for a set of ideas and emotions. For this reason, perhaps seeking this neutrality, in many pieces there is a habitual use of masks covering the face, close-ups that stop at the hands or feet, and blurred or fragmentary images.

These visual records of “cold and calculated” actions, edited with simplicity, recall the choreographies of vanguard cinema and classic comedy cinema. They are placed in relation to a rigorously elaborated and separately produced soundtrack, which involves an interesting work of textual collage employing linguistic material of different depths, and complementary, superimposed signs and texts.

There are few occasions when the women speak or directly express their thoughts before the camera. The words are heard “in off”; we read them in written form (superimposed on the shot); or estrangement techniques are used, such as a text read out in front of the camera by the protagonists.

These are voices that create a critical and occasionally ironic “counterpoint” to the image. They are “aleatory” voices, that is: without direct relation to what is shown in the frame. At times it is the interior voice of the character, at others it is the voice of a narrator external to the story, or both options.

together diverse opinions, clichés, experiences and theories to create a “permeable current of thought” that takes up very different levels of reading from low to high culture. Coexisting in the same script are phrases taken from the headlines of popular women’s magazines, together with sentences from academic feminist theories and the opinions of close friends, channeled to produce a tone that is distant and intimate at the same time.

Without participating in other traditions of feminist performance, such as “autobiography” or the “intimate diary”, Estibaliz has recourse to the citation and appropriation of experiences and ideas of other women (friends, intellectual and artistic referents) with which she builds a hybrid, generic discourse that merges the intimate and the public, the habitual and the exceptional, the theoretical and the practical. The scripts of her films in some way reproduce the workings of “thought in progress”, in which the everyday anecdote collides with one-off emotions, with the spectator’s personality and with her referents, in a particular economic and historical context.

2. The effect of “action in rehearsal”, severity and irony

Solitary women, or women in small groups, wander through rooms or in the street. On other occasions they meet and give their opinions. They carry out domestic chores, agreed actions that are habitual or routine. While their bodies execute the movements, we hear a flow of thought, an interior monologue.

Estibaliz takes up the tradition of combative cinema and video that dismantles the linguistics of classical cinematography, where precedence was taken by the patriarchal gaze on the body and female identity. She puts a special emphasis on the narrative that she was to employ starting with her first works from the mid-1990s, in which she avoids the forms of conventional cinema: “*In my first works I sought that domestic aspect that I was given by the medium’s immediacy, by ‘doing it yourself and fast’, although previously there was a prior conception of the action. Later I have been changing this in some works... I think there is a lot of severity and radicalness in not lighting the performances and I like that.*”¹

The homely atmosphere, natural lighting, freshness and spontaneity provide the minimalist actions with an air that I would call “action in rehearsal”, a tone that is key to transmitting an intermediate temporality between reality

and fiction, between the present moment and timelessness, between tragedy and humor.

In contrast to the solemnity, seriousness and virtuosity of other performance works, the participants in her pieces seem to carry out the indicated guidelines “as best they can”, without excessive skill, denoting that they are normal bodies facing a situation for which they were unprepared. On occasions: failing, falling, making mistakes, twisting their feet; generating a situation of ambiguity, of an intermediate state, of an “unfinished work” that the spectator must complete. And that air between the comical and the everyday transmits anguish and truth, drawing us out from that state of ease and comfort in which we habitually “consume art”. They are videos that cause unease and make one think. The time enclosed in the shots is extended and prolonged in the off-screen imaginary of each spectator, who takes the scene home with her, to her personal situation.

At the same time, the seriousness and severity shown are softened with a sensation of tragicomedy, mixing drama and humor. All the scenes exude irony, humor, laughter and sarcasm.

3. Classifying the videos: “Actions for the camera” and “Symbolic narratives”

Rather than in lineal stages or chronological series, Estíbaliz’s videographic practice can be arranged in groups of actions and investigations that continue over time. A good example is the series *Deriva [Drift]* that reflects on the relation of women with the public space. The project was developed in different cities and during different periods, and the pieces converse with each other beyond their production date. (This is the case of the continuity between *Acción 1: Deriva sobre la práctica artística [Action 1: Drift on Artistic Practice]*, 2008 and years later: *Como intrusas como disidentes [As Intruders as Dissidents]*, 2013). Another example is the set of works that analyze the art system as a further capitalist economic sphere, dominated by inequality and productivity (*The Garbage Girl. Manteniendo el mundo del arte [The Garbage Girl. Maintaining the Art World]*, 2007 and *Cul de sac*, 2013, are pieces that explore these ideas) or all the films that enter into the symbolic space that the home represents for women, the idea of the home as a space of isolation and domination... as a “golden exile” (*Esto pasa mucho [This Happens a Lot]*, 2000; *Accion 2: Con mi espejulum soy fuerte yo puedo luchar [Action 2. With My Speculum I Am Strong I Can Struggle]* (2008), are two excellent examples

of the many videos that address this theme.

And if one opts for “a circular time” of relations and association amongst the works, then there is no “evolution” with respect to formalization and aesthetic decisions, beyond the technological advances characteristic of each period. This is because the complex narrative pieces coexist with, and are filmed at the same time as direct actions for the camera, where severity and immediacy take precedence.²

It can be said that over time the artist has developed two types of work: on the one hand, the recording of spontaneous and direct performances, which can be contrasted/enter into dialogue with a song or a voice in off, asserting a register of “direct combat”; and, on the other, a second line of work formed of elaborate narrations, inspired by the situationist *detournement*, which involve more than filming, where the editing is more complex, and several characters appear in the scene. In these more elaborate pieces, the script is built with fragments of text taken from science fiction, private conversations, philosophy and feminist essays.

4. Faceless actions for the camera

In the set of videos that record bodily actions, with their simple execution, punk inspiration and activist attitude, there is frequently a refusal to show the whole body, and concretely the face, which is hidden with masks, wigs or placed outside the shot. Moreover, the soundtrack has an ostentatious role, with the artist opting for songs treated with “punk” self-assurance (hummed, deformed or endlessly repeated), generating a transgressive dialogue with the images, an uncomplacent discontinuity. Estíbaliz describes this as “creating noise between image and text”, which launches an energy that deactivates innocent seeing and ignites the critical sense of the person looking. We find this attitude both in her earliest videos (*Kill your idols*, 1996; *6%*, 1999) and in more recent pieces (*Acción 4: Enmarcando arquitecturas efímeras [Framing Ephemeral Architectures]*, 2008), to cite a few titles.

These are agile and fresh video-actions that also draw inspiration from the *Riot Grrrl* music movement, an alternative rock movement of the early 1990s that asserted the role of women on the music scene, and that was linked to the Do It Yourself (DIY) philosophy. In relation to this influence, Estíbaliz has commented on the importance of the musical imaginary in her work (at

the same level as the referents of high culture). “*The following have clearly been important to me: the Riot Grrrl movement: Bikini Kill Voodoo Queen, Kim Gordon, Le Tigre, Bratmobile, and some of the songs of these bands are in my videos. The Breeders, Reines Prochaines, Sonic Youth and Fugazi, Feria, Neneh Cherry, Bjork, Queen Latifah, the Soul to Soul scene, and even some non-female local groups like Parole and Parafunk.*”³ In addition, I think that the coincidence of criteria and positions with the *Riot Grrrl* movement is not restricted to a transgressive musical influence, but shows a commitment to communitarian energy and the independence that is expressed in the publication of fanzines in the cases of both *Riot Grrrl* and *Estibaliz*. At this point it is necessary to mention *Estibaliz*’s collaborative experiences, particularly her membership of the artistic collective *Erreakzioa-Reacción*.⁴ This collective was founded in 1994 by *Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites* and *Yolanda de los Bueis* “*as a space of artistic/cultural/activist practice in relation to the factors of art and feminism.*” In recent years *Estibaliz* and *Azucena Vieites* have organized numerous workshops, seminars, exhibitions and publications in pursuit of these ideas.

5. Stereotypes of the female body, male domination and psychological coercion

Since her first works, *Estibaliz* has addressed the pressure that women bear in trying to fulfil the models of beauty that society imposes on the female body and the psychological ideals that accompany these models. This pressure is a consequence of the discrimination and inequality that is suffered by half the population, the women. The imposition of these stereotypes exercises control over, and violence against women, and secures male domination.

A mi manera [In My Own Way] (1999) is a video-action in which “the tyranny of diets” is denounced. Employing a humorous tone and humming Sinatra’s song, the artist massages her stomach on which the word “diet” has been written, constructing a disturbing image of protest. On the other hand, in *Kill Your Idols* (1996), in a defiant gesture, she wraps her face with headlines taken from the women’s press – prevalent phrases, concepts and ideologies alluding to women’s identity and bodies published by the mass media – until her face is completely covered and ends up “blocked” by these limiting discourses. In both works a grotesque nuance emerges, a contradictory tone in which while making its denunciation, the image seems to “take pity” on the protagonist and

the spectator who watches and identifies with her, as both are subjected to very powerful strategies of manipulation. Doing without the glamor and solemnity of other performance artists, she shares a crude and humorous image with us. Estibaliz incorporates into her work the contradictory emotions that women suffer in the patriarchal system. For example, in relation to physical appearance, it is not easy for women to renounce the desire to look young, slim and “beautiful” in a context that has prepared them for this since infancy, using invisible repression. These are works that transmit the psychological complexity (doubts, relapses, paradoxes, depressive states of mind) that accompanies women who try to reconcile the tasks of the home and their professional career, even those who are conscious of domination and have a feminist commitment.

The protagonists of the narratives experience peaks of anxiety, lack of self-esteem; they suffer from weakness and culpability, all produced by the murky maneuvers that capitalism employs to ensure that the female collective should maintain the foundation of care on which the economic pyramid rests, and serve as a support for the ideology of patriarchy from infancy.

These ambivalent emotions were already expressed in *Esto pasa mucho [This Often Happens]* (2000), a video in which we see blurred images of women carrying out domestic chores, while we listen to different commentaries on how a woman can “realize herself” in vital terms. As in other works, there is a separation between the blurred and unclear image (a metaphor for invisible powers), common to all of them, and the concrete testimonies of each story.

In some recent works this set of problems has been widened. In *Espacios en Devenir. Hacia una distopía doméstica [Spaces to Come. Towards a Domestic Dystopia]* (2013) two women wearing rabbit masks carry out mechanical movements in the home that refer to domestic actions, using tape to mark furniture and electric appliances, while on another screen we read sentences that deal with the price of conciliation or simply propose an autonomous existence (feelings of culpability, impotence, sadness, contained anger and tiredness emerge). A selection of the texts that are contrasted with the actions of the two rabbit-women can help us to understand this feeling: “*Invest in yourself. Discover the fat-free abdomen. Discover the light of your face*”; “*Objects related to domestic work are undervalued, designed for tasks that are not at all grandiose*”; “*I know that somewhere there lives a cultured, intellectual and beautiful woman, who has eight children, makes bread and cakes, looks*

after the home and works successfully in an exclusively male field and moreover has an equally successful husband who adores her.” As on other occasions, a sense of humor and irony are not lacking when it comes to addressing a serious situation.

They also prove clarifying with respect to patriarchy’s strength in conditioning and influencing the desires of women, who end up servicing the system that oppresses them, performing two separate jobs at the same time. In *Capturas 02 [Captures 02]* (2013) the filming of a wedding reportage is contrasted with the unfolding of the symbology, imposed rituality and protocol that it entails, and with texts by the science fiction writer Ursula K. Le Guin who analyzes how duality is structured in thought: *strong/weak halves, protective/protected, dominant/submissive, owner/chattel, active/passive*. And in *Accion 2: Con mi especulum soy fuerte yo puedo luchar [Action 2: With My Speculum I Am Strong I Can Struggle]* (2008), while the feet of different women wearing feminine shoes walk on a mattress or a kitchen counter, texts like the following are displayed: *“Ritual is reality. Our wedding day is the only day in our lives. There is no way out: get married or die”* in contrast to *“Down with the bonds that constrict brains to the demands of beauty.”*⁵ As stated at the start of this text, Estibaliz Sádaba conceives of a “collective voice” that brings together rational and irrational currents of thought.

To finish this section, I would like to draw attention to *Step (paso a paso)[Step (Step by Step)]*, a video-action from 2003, a metaphor for the issues set out. Shot in close-up, the film presents the feet of the artist doing a type of aerobic exercise called *Step* or *Body Step*. For this exercise she uses a pile of books on feminist theory and art, which functions as a step and grows in height as further tomes are progressively added. The action is a good description of the split that some of us endure in making our feminist militancy coexist with the invisible dictates of patriarchal society. At the same time, it speaks to us of the small steps that we take in the struggle for equality, and of the advances and setbacks that have occurred throughout the history of feminisms.

6. The class variable, the art system, the “proletarian intellectual”

In her work Estibaliz incorporates the “emotional cracks” that are entailed in maintaining a feminist militancy and a critical position facing the system of conventional art. Moreover, the artist introduces the class variable. In her works she speaks from a particular position: while conscious of her privileges (a

middle-class European with a university education), she lays bare the distorted idea that society has of cultural workers: associating luxury and exclusiveness with an insecure profession in which the most basic needs are not covered.

In her latest narratives her intention is to create contrasts between different realities that end up demonstrating “the imbalance” between reality and clichés. *“This is the basis of all my recent projects: to build new meanings in such a way that a type of ‘noise’ is created between the original images and the new forms in which, after manipulation, these appear arranged and reformulated. Through the works that I have realized with this grant – Como intrusas Como disidentes [As Intruders, As Dissidents]; Manifiesto I: derrotada pero no rendida [Manifiesto I: Defeated but not Worn Out]; Manifiesto II: Movement [Manifiesto II: Movement]; Frame; (IN)sociable [(UN)sociable]; Capturas 01 [Captures 01]; Capturas 02 [Captures 02] and Cul de sac (coproduced with the Fundación Arte y Derecho) – I have tried to show how women artists generally continue to be considered ‘proletarian intellectuals’. There is an essentialist and traditionalist vision that forces us to live in a poor and uninteresting context that anaesthetizes and annuls more critical and riskier visions and practices. Even so, I believe that it is possible to find and work in new contexts that serve to direct one’s gaze towards initiatives capable of changing existing reality.”*⁶

The art system is no more than a further circumference of the capitalist system, a field ruled by dynamics of inequality that place the pursuit of economic profit and providing ideological support to an elite before any collective cultural goal. As in all other fields, women are discriminated against in the artistic context, where they are also employed in tasks of “conservation, maintenance and care.”⁷

In works like *The garbage girl (manteniendo el mundo del arte) [The Garbage Girl (Maintaining the Art World)]*, *Manifiesto (I)*; *Derrotada pero no rendida [Manifiesto I: Defeated but not Worn Out]* (2013) and *Cul du sac*, to cite a few examples, Estíbaliz analyzes the role assigned to women in the cultural framework and shows where they do indeed abound: in cleaning and in maintaining museum rooms. In this sense, seeing the artist on her knees, scrubbing some of the emblematic museums of Bilbao, becomes a quite literal illustration of what women do: they take care of the system.

As in earlier works (*Step, (paso a paso) [Step (Step by Step)] 2013*), these works express the ambivalence between physical effort and symbolic and intellectual effort, between the body/materiality and the invisibility of discourses and emotions. Quite rightly, Estíbaliz uses the expression “intellectual proletarians” to define women involved in culture. On the one hand, they are labelled as privileged and elitist (although very few live from their work); on the other, they are relegated to the most exhausting and least recognized functions of the profession: coordination and conservation (including cleaning rooms); and they are forced into assuming a huge workload and solitude when they finally have an opportunity to show a project of their own.

A work on cultural policies and industries that compiles different theoretical and activist viewpoints is *Cul du sac* (2013), in which Estíbaliz effectively expresses the dead end that has been reached by the art system in Spain. In this work she makes use of the interesting resource of the “collective voice”, which merges texts by Martha Rosler, J.L. Moraza, J.L. Marzo, Isabel Lorey, Marcelo Exposito, Maria Ptqk and Jaron Rowan, amongst other authors.

And to conclude this section, centered on the situation of women in the cultural framework, it is essential to return to the “manifestos” that, apart from making demands, explain the emotional exhaustion that accompanies the search for a space in which to speak and create. The “rabbit women” who appear in *Manifiesto I: derrotada pero no rendida [Manifiesto I: Defeated but not Worn Out]* and *Manifiesto II: Movement [Manifiesto II: Movement]* (2013), while setting up a supposed exhibition in the white cube of a gallery or museum, share the whole amalgam of desires, doubts, petitions and annoyances that coexist in the minds of women who undertake an artistic career. “*I want to be an artist. Not an artistic model. Not a creator of brands. I want to pose questions. I want to create tension in the art world. I don't want to be an invigorator or a mediator. I want to get agitated, I want to argue.*”

7. The home, the street and the “drifts”

In her films with a more elaborate narrative, Estíbaliz proposes images on single channel or double screen (mainly films of performances) that are counterposed with audio and textual collages. In these “fable-like” pieces the situation develops in recurring scenarios: the home, the garden, the street and art galleries.

The domestic space is one of the main localizations. All of the artist's work examines the confinement of women in the home and the difficulties they face in escaping from there and making use of the public space.

From her earliest works onwards, Estíbaliz's women wander worriedly and anxiously through the domestic space, but they are also comfortable since they feel it is their habitat.

The "outside world" proves to be more hostile: the street, the city and the public square. When women go through the city they encounter difficulties in advancing. Frequently their symbolic high heels get caught in the cobblestones and make them stumble. And between the two spaces there is the garden: an "intermediate space", a domesticated nature where women are civilized and animal at the same time.

Estíbaliz is interested in contrasting and investigating how women manage their relation with the public space and the private space, which in turn means how they move between the affective (personal) world and the general (social) interest. Thus, as well as working at the two extremes – the home and the street – she investigates intermediate, permeable spaces. One of these is the garden, another could be the museum, the exhibition rooms. We should not forget that the territory of art functions as an ideal exploratory field for projecting new forms of life, for constructing utopias. Art makes it possible to imagine future societies, just as science fiction does.

In recent years the artist has combined two of her chief interests: investigating real or utopian historical experiences in which the attempt was made to give political power to women; and the contributions from art of experimental ways of occupying the urban space (for example the situationist drift). *"I set out from the intersection of two references in my work. These are, on the one hand, the different movements that at different times have advocated an incorporation of women into a public field from which they were traditionally excluded; and on the other, those artistic practices that, based on the assertion of one's own body, have understood the body's circulation in the urban space to be an artistic practice in itself. I am referring basically to the intersection between performance and the practice of the dérive, as it was practiced by the situationists."*⁸

Outside the Comfort Zone] (2016) belongs to the first case. This piece was inspired by Franz Schubert's opera, which has a libretto by Franz Castelli based on *Lysistrata*. In this work – filmed in the museum of copies of classic sculptures in Bilbao, and using the estrangement effect provided by doing without “acting” and opting for a group reading⁹ – the possibility of giving power in Athens to women is raised. While the participants read out the text, Estíbaliz cleans the statue of Praxagoras, the Greek woman who, together with other women from the polis (wearing male disguises and employing deceit), tried to persuade the men to cede control of the polis to them and set up a proto-communist regime.

As occurs in other visual essays by Estíbaliz (for example the videos that refer to feminist science fiction¹⁰), she proposes a utopian society, governed by women who not only want to replace male power but also to change the model of society for one that is more just and less violent.

Belonging to the second case are the works that make use of artistic performance and relational experiences to seek different ways of occupying the urban milieu. Notable amongst the projects that the artist developed in Paris are those she developed with women's groups, reviewing the idea of Baudelaire's *flâneur*, via Walter Benjamin's *Arcades Project*, and proposing a female power that wears or distributes new shoes to walk ceaselessly through the city (*Como intrusas como disidentes [As Intruders as Dissidents]*, 2013).

8. The garden and the “masquerade”: *Nobody expected me to have talent*

I would like to conclude this personal journey through the videos of Estíbaliz Sádaba by recalling the character in *Nadie esperaba que yo tuviera talent [Nobody Expected Me to Have Talent]* (2006). During the action, the artist wears a horse's mask and wanders lost in a garden. She doesn't advance smoothly due to the blindness caused by the mask. She stumbles and falls time and again. The falls trigger canned laughter as in comic cinema.

Perhaps the whole of Estíbaliz's practice can be summed up in this video: this is due to the way in which it mixes direct action and fable with a textual collage (using texts by Karen Finley¹¹), the use of an intermediate territory (the garden), the references to comic cinema and experimental video, and the fresh and intelligent way in which it reviews the debate on “performance

and masquerade”.

As I have noted, in many of her works Estíbaliz covers the faces of the performers with animal masks, while the rest of the body is clothed in everyday attire. On the one hand, this is a reference to the Guerrilla Girls and their gorilla masks and, on the other, to the tradition of collages of female bodies with primitive masks that were explored by the vanguards, by authors like Hannah Höch and by countless contemporary artists. I would also say that it takes up the reflection on the masquerade¹² that has taken place since Joan Rivière published her celebrated “*Womanliness as a Mascarade*” in 1929. We should recall that Rivière argued that the hyper-acted masquerade of femininity was no more than a way of avoiding the vengeance of men when women were intellectuals and tried to take their place in society. Estíbaliz’s horse-woman perhaps discloses the ambiguity of the farces of being, seeming, desiring, proposing...

Dressed up in the masculine mask, she stumbles, she fails and provokes laughter. Apparently she has become an inoffensive monster who seeks pity and consolation... but I would say that the strangeness of the scene (the female masquerade has been replaced by the monster) unexpectedly disturbs and disrupts patriarchy...

Endnotes

1 Statement by Estíbaliz Sádaba taken from our exchange of letters during the preparation of this text in December 2016.

2 Putting into practice “circular time” and “families of videos” that are related beyond linearity, is coherent with the ideological position taken by the artist, who questions patriarchal Art History, which is understood as a succession of movements, styles and geniuses, and is opposed by an organic knowledge amongst works that recovers the experiences and processes of women artists and other groups overlooked by official Art History.

3 Statement by Estíbaliz Sádaba taken from our exchange of letters during the preparation of this text in December 2016.

4 For more information on the collective *Erreakzioa-Reacción*, see <http://www.hama-caonline.net/> and check out the monographic episode that the program *Metrópolis* dedicated to them on TVE2 in 2010. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/>

5 The phrases are from the activist collective WITCH (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell, New York, 1968-1970) mixed with phrases from women’s magazines. [The phrases are literal translations of the Spanish phrases used in Sádaba’s work. It was not possible to trace the original phrases in English. Translator’s note].

6 Interview given to Bilboarte on the occasion of the artist receiving a grant to work in this institution in 2013. <http://bilbaoarte.org/?project=estibaliz-sadaba-murguia>

7 I made some reflections on the art sector and the economy of care in an article illustrated with images by Estíbaliz in 2013: Susana Blas, “Trabajadoras del arte y economía de cuidados. Una valoración desde la experiencia personal”, *Investigaciones feministas*, Vol. 4, 2013, pp. 39-47. Available at: <https://revis.tas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41876/01>

8 Statements by the artist available on the website of Bilboarte, 2016. <http://bilbaoarte.org/?project=estibaliz-sadaba-2>

9 I haven’t sufficiently developed the importance that Estíbaliz places on collective work, and hence the important place that collaboration with women’s groups holds in her work. In fact, one of her referents is the *Womanhouse* project of the 1970s. This was a collective experience that sought to make the work of women artists visible and question the relations between the domestic space and the public space. <http://www.womanhouse.net/statement/>

10 This is the case of *El planeta de las mujeres invasoras [Planet of the Female Invaders]* (2007), a fable in which the author proposes a world governed by women in which emotional coldness predominates.

11 Karen Finley (1956) is a poet, musician and performance artist from the United States.

12 The “masquerade” is a key concept in the development of the idea of performativity and gender. Queer culture has proposed that there is no difference between a true and a false femininity/masculinity. The whole of gender identity is a performance, a masquerade. To study this question, one can read Judith Butler, Monique Wittig and Beatriz Preciado, amongst others.

***Berdin-berdin* espazioak okupatzen Estibaliz Sadabaren obrarekin dialogatzen eta hura gainbegiratzen duen ibilaldi baterako mapa**

Iratxe Fresneda

Estibaliz Sadabaren obra esperientzia artistikoaren bazterrean kokatzen da, eta artearen problematikatik edaten du: artearen munduan eta jendartearen, oro har, oraindik ere iraun egiten dute genero desparekotasun sakonek.

Haren lanetik zeharkaldi bat eginez, denboran barrena jaisten gara, bideoa zerbait *fisikoa* zen garaiko benetakotasuna berreskuratzeko, artean ere telebistari eta kultura popularrari lotuta zegoela baina, aldi berean, Nam Jum Paik-en garaitik, euskarri ireki baterako aukerak eskaintzen zituenean, praktika artistiko eta esperimentaletarako.

Irudiek, salbuespenik gabe, gero, ikuspuntuak sortzen dituzten esanahiak gordetzen dituzte barruan eta, ikuspuntuon bitartez, “errealitate” kolektibo hori eraikitzen da, *ikuskerak*. Eraikitako errealitate hori guganaino heltzen da, neurri handi batean, irudikapena deitzen dugunaren bitartez. “Ideologia irudikapenak sortzea da”, hala zioen Annette Kuhn-ek. Sadabaren obra Kuhnen definizioaren ondoan mugitzen da, ezarritako boterearen diskurtsoak desmuntatzen ditu eta, horretarako, bere bideosorkuntzek duten eduki sinbolikoa baliatzen du.

Sadabaren artelanak edukiontzi moduko batzuk dira: bertan, hitzek eta irudiek ikus-entzunezko amarruei bide ematen diete eta, txaloak bilatu baino, ikusleak asaldatzen ahalegintzen dira. Sadabak, diskurtsoen testuartekotasunaren jokoa baliatuz, bideo formatuarekin lan egiten du. Bere kasuan, bideoa euskarri gisa baliatzen duten saiakeren laburbilduma batez hitz egin dezakegu. Eneko Lorentek “A propósito de Emak Bakia”n dioen bezala:

“Saiakera, Montaigne-k Entseiuak bere idazlanean (1597) ematen dion zentzu humanistan, gogoeta, esplorazio, aldi bateko eta prozesu baten bidezko ezagutza ahalegin bat da, eta oinarritzen da subjektibotasunari eta aztergaiarekiko hurbiltasunean subjektuak duen interesa sartzeari uko egiten ez dion ikerketa batean.” (Lorente, 2011:)

Hala hogeiko urteetako film abangoardietan sortutako saiakerako zinematik, nola Nam June Paik edo, geroago, Bill Viola (besteak beste) eszenan sartzearen ondoren ondutako bideosorkuntzek, praktika artistikoaren bitartez gauzatu nahi izan dute pentsamendua.

Testuingurutik ateratzearen jokoak da Sadabaren obraren konstanteetako bat, testuingurutik ateratzea gure jendarteko imajinarioaren elipsi handiak eratzen dituzten subjektuak eta ekintzak bistaratzeko. Ikus dezakegu, egileak erakutsi beharrik gabe, zergatik artelanak koadratutakotik at eramaten gaituen.

“Acción 1: Deriva sobre la práctica artística” irudiak galtzada-harrien gainean takoi zapatak jantzita ibiltzeko zailtasuna erregistratzen du, edertasun idealaren metafora eta kontraste gisa, emakumezkoen bihurrituak eragozteko kezka gutxi duen jendarteak bultzatzen duen emakume estereotipoa da, eta ezin hobe adierazten du aipatutako ideia hori. Hori da, gure begietan begizta (bukle) bat bezala grabatuta, artistak utzi digun ikus-entzunezko herentzietako bat.

Bilbotarraren obra kokatzea ez da zaila: 1975eko “Response du femmes”eko Agnès Varda zoro eta zorrotzaren oinordekoa da, eta bere ikus-entzunezko unibertsoa eta produkzio oparoa telebistaren formatutik edan duen belaunaldi baten esperimentaziotik sortutako lan artistiko eta gogoetatsuaren emaitza dira. Berak telebista formatu horri gaitasun artistikoa gehitzen dio, gehiegikeriarik gabe, formatuari lotsarik gabe berriz begiratzuz, zabal-zabalik, beldurrik gabe esango nuke.

Ulermenerako tokiak sortuz, bere irudien bitartez, Sadabak badirudi Audre Lordek bikain laburtu zuen esaldi hura gogorarazi nahi izan digula: “*Nagusiaren erremintek inoiz ez dute nagusiaren etxea desmuntatuko*”. Horregatik, ihes egiten du ikus-entzunezko idazkerak agintzen dituen eredu patriarkaletatik eta, trukean, unibertso formal eta sinboliko bat sortzen du, *mainstream* perfekziotik edo eszenaratze sofistikatutik urrundua. Azken jokabide honek bere obra hurbilekoa izatea lortzen du, ulerterraza, sinplismora jo gabe. Berea esperientzia estetikoak da, aldi berean, ordea, sakonki politikoa, kamera erabiltzeko duen hurbiltasunetik egindakoa, ospe handirik gabe eta ozartasun jostagarrikoa.

Eguneroko esperientzia lanaren funtsa da eta, laurogeiko hamarkadako punkaren ildotik, haren lorratza jarraitzen dugu pentsamendu politiko feministaren eta ikus-entzunezko praktikaren arteko mugarik gabe mapa bat eraikitzen hasteko.

0. Genero esterotipoak, mitologiak eta narrazio formak

“Festa aurrera doa eta jendea Ann abandonatzen joaten da. Berak, ordea, ez daki zergatik. Ann ezin hobe moldatzen da berriketetan. Beste zerbaitek aldentzen du jendea harengandik pixkanaka. Norformsek, ordea, berehala ezaba dezake hori. Zer da, baina, Norforms? Norforms bigarren desodorantea da, barrurako erabiltzeko desodorante segurua.”

Nora Ephron-ek “Ensalada loca. Algunas cosas sobre las mujeres” artikulua bilduman kontatzen zuen Bibliako garaietan ezpurutzat jotzen zela hilekoa, eta emakumeei debekatu egiten zitzaizen tenpluetan sartzea edo sexu harremanak izatea. Ephronen artikulua ia guztietan bezala, ironia eta umore zentzua gaurdaino gugana heldutako sinesmenen oihartzunez hitz egiteko bitartekoak dira. Ephronek bulba narratzen zuen baginarako desodorante baten publizitate iragarkia ekartzen du, hara: jendartean aurkeztu eta onartua izateko, ezabatu egiten zuen emakumearen animaliatasuna.

Historiek garraiatzen dituzten emakumea izatearen inguruko beldurrak, sinesmenak, mitologia baten zati dira, eta errukirik gabe bidaiatu dute mendetan. Jendartean emakumea izateak eta izateko moduak eraikitzen dituzten istorio horien artean, arketipo antzinakoak ezkututzen dira.

Emakume arketipoak, egun, ezarritako nolakotasunen eta emakumezko jokabideen ereduak deitzen duguna, Mendebaldeko kulturen, haien historiaren, haien historiaren narrazioetako unibertso sinbolikoaren elementu saihestezina dira. UPV/EHUko irakasle Iñigo Marzabalek narrazioei buruz *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa* bere liburuan dioen bezala:

“Bada abiapuntu eztabaidaekin bat: ez dago zibilizazio ezagunik bere narraziorik ez duenik. Giza talde guztiak, antzinako edo moderno, azpigaratu delakoa edo aurreratu, beren burua identifikatzeko mitoz janzteko gai izan dira. Giza existentzia osoan mantendu diren konstante gutxietako bat istorioak kontatzeko jarduera eta kontatutakoa nor berea balitz bezala bizitzea da. Dela denbora-pasarako, dela diru objektu peto-peto gisa, dela instituzioak irauli edo legitimatzeko, jokabideak definitzeko edo jendartean onargarriak diren balioak berresteko, dela gizabanakoaren existentziaren betiko galderei erantzuna emateko (nor naiz ni, nondik nator; nora noa), gizateriak bere buruari kontatu dizkion istorioek haren historia baldintzatu dute” (Marzabal, 2004: 19-20).

Giza kondizioaren bi generoko zatiketa, gizonezko eta emakumezko, narrazio mota desberdinen eskutik bidaiatu den sailkapen horrek dakarren bilakaera, erabakigarria izan da gizabanakoen jokabidearen garapenean eta gure jendartearen funtzionamenduan. Arteek eta komunikabideek euskarria eman dute, eta ematen

dute, ezarritako emakume eta gizon ereduaren metamorfosirako eta ereduok sendotzeko; halaber, duela mende batetik gora, zinema ezin besteko elementua da arketipoak transmititu eta sortzeko. Pompeu Fabrako Nuria Bou irakasleak adierazi duen bezala, jakinik ere Medea eta Antigona jainko(s)ak ez direla, antzinako arketipoek lagundu egiten digute egun gobernatzen gaituen hori ulertzen:

“Antzinako Greziako emakumezko jainko batzuen konstrukzio mitikoa baliatuko dugu, uste baitugu mugimenduan diren irudietan erredundantzia bat gordetzen dela, iraganeko pertsonaien keinua, hitza eta paisaia berritzen dituen tradizio baten aztarna” (Bou, 2006: 14).

XX. mendean, ikus-entzunezkoa begirada pausatzen dugun toki komun horietako bat bihurtu zen estetika eta jendarte erreferenteak bilatzeko orduan, lehen pintura izan zitekeen bezala. Gure kulturak fetitxez, imitatu eta gaitzetsi beharreko ereduez elikatzen dira, eta kulturak, zinemak, kulturaren estereotipo horiek birsortu eta errepikatu besterik ez du egiten. Proiekzioak eta identifikazioak hemen gure buruaren gatibu bihurtuz funtzionatzen dute: *gure nia* pantailan bilatzen dugu.

Kamerak *badena* erakusten du. Erakutsitakoak baztertu edo bildu egiten du, begirada (pertzepzioa) eraiki eta zehaztu ahala.

Ikus-entzunezko konstrukzioetan, begiratzen dugu *norbaitek*, kamera batek, erakusten diguna: norbaitek aukeratutako euskarrian, betikotuak izateko hautatu eta itxuraldatutako errealtatearen pusketak dira, koadratzeak mugatuta. Hautu horiek, baina, ez dira arbitrarioak, sortzaileek duten mundu errealtatearen edo imajinarioaren pertzepzio sistema konplexuaren zati dira, eta isuri hori sortzen da sortzaileok iturri duten imajinario kolektibotik, honen mitoetatik, sortzaileok parte hartzen duten jendartetik, eraiki, suntsitu edo *deseraiki* nahi duten kontaketatik, eta bertan hainbat faktoreren inplikazioa dago.

Errealtatearen, ukigarri denaren berrelaboraziaren bitartez, errealtate (edo fikzio) proposamen horretan, “egiten den film bakoitzak eta orok proposamen sinboliko bat adierazten dute, munduari begiratzeko modu jakin bat, inguratzen gaituenari buruz posizio bat hartzea. Ez dago, beraz, pelikula neutrorrik”, Pilar Aguilarren bitarteko zinematografikoari buruzko arrazoibidearen arabera, eta hori, oro har, ikus-entzunezkorako ere baliozkotzat jo dezakegu (Aguilar, 1998: 16). Gainera, ondorengo dio:

“Zinema errealtateetik elikatzen da eta, aldi berean, hura berrelikatzen du. Gure imajinarioa elikatzen du, oroitzapenak fabrikatzen dizkigu (Godardek dioen bezala), ereduak proposatzen dizkigu, jokaera kodeak irakasten,

leihoak irekitzen, atea ixten dizkigu, emozioak sortzen, sentimenduen mapak marrazten, gure subjektibotasuna eta gure bizitza itxuratzen du...” (Aguilar, 1998: 16)

Antzinako mitoek oroimen kolektiboan irauten dute, denboraren joanari muzin eginez eta, une eta egoera bakoitzean, begiradaren, begirada desberdinen bitartez eraldatuz. Behatzeko eta mundua ulertzeko modu horren zati dira.

Mitoea historia kontatu bat da, kontaketa bat. Mitoek gizakiari haren inguruko errealitatearen azalpena emateko funtzioa dutela oinarritzat hartzen badugu, deskubrituko dugu aldi berean munduak jendarte jakin bat nola ikusi edo deskribatzen duen. Giulia Colaizzik *Género y representación. Posestructuralismo y crisis de la modernidad* bere azterlanean biltzen duen bezala, Roland Barthesen iritziz:

“Mitoak ‘aztikeria’ prozesu bat egiten du, eta prozesuak hizketak uztartuta daraman zerbait errealari eragiten dio, sortzen den testuingurutik bereizten du, historiaz hustu egiten du, eta naturaz betetzen; era horretan, gauzak bilutzen ditu, eta giza esanahirik gabeko esanahia ematen zaie.” (Colaizzi, 2006: 77-78)

Colaizzik literatura arloari aplikatzen dion hori erabilgarria da begirada ikus-entzunezko arlora itzultzen badugu:

“Literaturak mitopoiesi moduko batez funtzionatzen du, imaginario kolektiboaren teknologia gisa, hitz historiko batetik sortzen da, zentzuaren aldeko borroka ideologiko batean parte hartzen du eta, aldi berean, ahalmena du logika narratiboaren argumentuek berezkotu ditzaketen, ez-eraiak balira bezala irudiaraz ditzaketen irudikapenak, irudiak, balioak sortzeko.” (Colaizzi, 2006: 77-78)

Hemen mitoak garrantzia hartzen du. Errealitatearen, egiaaren ahots bihurtzen da une jakin batean eta, antzinako Greziako mitoen kasuan (Mendebaldeko kulturaren sehaska eta haztegia), *gizonek* transmititu nahi duten munduaren ikuspegiaren ahotsa eta ikuspegia izango da, eta jendarte osoak halaxe ulertuko du ere mundu osoa. Annette Kuhn-ek *Cine de mujeres. Feminismo y cine* idazlanean dioen bezala:

“Ideologiko etiketan sar daitekeen guztia (jendarteak bere buruaz eta buruarentzat egiten dituen irudikapenak, eta jendeak irudikapen horiek bizi eta adierazteko dituen formak) bizi elementu eraginkor eta aktibotzat jo behar da jendarte-formen egiturak eratzeke orduan” (Kuhn, 1991: 18).

Hain zuzen, jendarte formen eraketan ikus-entzunezko bitartekoak sartzen dira. Justu hemen, gizonen rola sartzen da jokoan, oro har, irudikapenen sortzaile

eta, zehazkiago, emakumeen irudikapenen sortzaile diren aldetik. Horiek, esanahiak, balioak eta ideologia sortzeaz eta birsortzeaz gain, artelanak sortu, banatu eta erakusteko prozesuak kontrolatzen dituzte. Neurri handi batean, horiek hartu dute historikoki genero arketipoak sortu, eraldatu eta birsortzearen “zama”. Jendarteak, aldi berean, arketipo horiek genero eta sexu imajinario, eginkizunen banaketa, rol eta abarren konstrukzioetarako erreferentetzat hartuko ditu arketipo horiek.

Hortik dator, beraz, feminismoak zinemaren eta, oro har, ikus-entzunezkoaren analisiari eman dion garrantzia eta, ondorioz, baita historia osoan marraztutako genero estereotipoen eta arketipoen azterketari ere.

Analisi horrek, imajinatu, pentsatu eta hautematen duguna erregistratzeko beste modu batera garamatza. Dekonstrukzioa et analisia oinarritzat hartuz, Estibaliz Sadabaren obrak ikus-entzunezkoak erabiltzeko beste modu bat eskaintzen digu, eta gidatu egiten gaitu mitoz eta narrazio zaharrez lagunduta. Historia ofizialak bazter utzitako narrazioak begirada berri batez ere aztertzen ditu, “Las conjuradas... fuera de la zona de confort”en egiten duen bezala (2013), Aristofanesen artelanak berreskuratuz (*Lisistrata* eta *Batzarkideak*).

1. Toki-tokietara eramango gaituen iparrorratza

Badira bat emakumea denean egin behar dituen ariketak, tartean dela espazio publikoetan barrena ibiltzea eta, irakatsi zigutenez, erosotasunez, tente eta ahaldunduta egitekoa baina, aldi berean, patxadaz. Gorputzak, gure gorputz jarrerak, jantzi egiten dugunez, munduan bizitzeko gure era zehazten du. Espazio publiko horietan erabakitzen da, kasu askotan, gure patua subjektu pasibo egoteari/izateari (moduari) lotuta.

Marc Augé antropologo frantsesak joan den mendean egin zuen ez-tokien definizioa berreskuratuz dugu:

“Toki bat identitate, harreman eta historia duen toki gisa defini badaiteke, identitate, harreman eta historiako espazio gisa defini ez daitekeen espazio bat ez-toki bat izango da.” (Augé M, 1996:83)

Augéren definizioak are indar handiagoa hartzen du generoaren aldagaia gehitzen badugu, emakumeentzat ez-tokiak Poitierseko egileak definitutakotik haraindi luzatzen baitira. Kolektiboki espazio publiko-profesional deitu izan dugun horretan ibiltzen gara, espazio horrek emakumeok identitatea dugun izakitzat ere hartzen ez gaituen arren: azkenean, ez dago Historia (dei dezagun)

Osorik, ez bete-betean izaki gisa bizitzeko lain eta harremanak parekideak izateko moduan. Ez-tokiak ugaltu egiten dira genero aldaera aplikatzen badugu, bereziki emakumeentzat eta genero/sexu binomioaren bazterretan daudenentzat.

Praxi artistikoa gidatu beharko lukeen goiburua bat ikusgaia ikusezin bihurtzea edo ezinezkoa egingarri egitea izan liteke eta, sakonean, hori da *The Garbage Girl* en antzeman dezakeguna (2007), hura interpretatu ondoren.

Artista batek, belauniko, museo askotako barrualdeak eta kanpoaldeak garbitzen ditu. Arte merkatuko kontraesanak direla eta, ordea, Sadabak ezin izan du *performance* edo grabaziorik egin azken garaiotako museo “popularrerretako” baten barrualdean: Guggenheim Bilbao Museoan. Ezin izan zen barrualdera sartu, eta kanpoaldetik ibili zen garbitzen bakarrik. Historiaren eremuaz kanpoko kanpoaldea, era horretan, museoaren jendarte eta arte funtzioaren metafora handi bat bihurtu da, baita ez-toki ere.

Artelan honetan, ironia garratzez eta isekaz, Sadabak artisten munduan emakumeei esleitutako posizioa antzestu baizik ez du egiten. Pieza honen istorioa ikusleak ikusi edo ezagutzen duena baino urrutiago doa. Bost minutu eskas nahikoak dira egiaztatu ahal izateko emakumeak hormak, izkinak eta zutabeak garbi-garbi uzten dituela. Bideosortzailearen ideiak, baina, aldarrikapena gaintzen du, museo baten balioz gaineko handitasunaz barre egiteko eta ondorengo ideiarengatik inguruan zirikatzen: *“toki honetan, lengoaien nahasketak eraman dezake lengoia berriak eta komunitate berriak agertzea bultzatzen dezakeen prozesuetara”* (Pezzini, 2014: 65).

Badaude ikusteko moduak, John Berger-ek erakutsi zizkigunak bezalakoak, inguratzen gaituen mundua behatzeko moduak, eta Sadabaren moduek kamerari begiratu gabe egiten dute hori, anonimotasunetik, eta berak arte konpainia handien ospea (belauniko) garbitzen duten emakumeei erreparatu die. “Sortzea eta nagusia den irudikapena auzitan jartzea” da haren obrak eraikia izateko duen oinarrietako bat.

Nagusitza bat, patriarkala, auzitan jartzen du, ikusezina dirudiena, edo Kate Millet-ek dioen bezala:

“Ez gaude ohituta patriarkatua indarrari lotzera. Haren jendarteratze sistema hain borobila da, haren balioen onarpen orokorra hain irmoa, eta jendartean duen historia hain luze eta unibertuala, non ia ez duen indarkeriaren babesik behar ere. Gehienetan, haren iraganeko izugarrikeriak praktika exotikoak edo “primitiboak” iruditzen zaizkigu, eta egungoak, berriz, okerbide indibidualak, patologiak edo salbuespenak, esanahi kolektiborik gabeak. Aldiz, beste ideologia nagusi batzuek bezala, adibidez,

arrazakeria edo kolonialismoa, jendarte patriarkalak nahikoa ez den kontrol bat izango luke, eraginkortasunik gabea, indarraren babesik izango ez balu; izan ere, larrialdiko neurria ez ezik, indarra hertsatzeko bitarteko iraunkorra da ere bai.” (Millet K, 1975:58)

Espazioak, kasu askotan, ikus-entzunezko bitartekoen oinarriak dira, istorioen «etxea». Ia ikusezina den indar horren bitartez bereganatutako espazioez jabetu ahal izateko, beharrezkoa da horiek desakralizatzea, egunerokoaren arrunkeria sartzeta, umorea, era horretan iparrorratzak “toki-tokietara” eraman gaitzan, “berdin-berdinei” ukatzen zaizkien horietara.

Gauzak ekintzara pasa gabe, beren kabuz, aldatuko direla itxarotea, Maivskoski-ri gauerdi arte itxarotea bezalakoxea da, Dziga Vertov-ek egin zuen bezala¹. Gauerdi arte itxaron zuen, baina Maivskoski ez zen ordurako existitzen. Gauzak aldatzeko zain geratzen bagara, esperantzari bakarrik atxikita, aldaketa ez da inoiz helduko, eta beti jarraituko dugu gauerdi arte itxaroten.

2. Bidaiatzen diren gorputzak. Gorputz “berdin-berdinak”, desparekotasun berdin-berdinak.

The Garbage Girls bilatzen duen probokazioa emakumezko artista batzuei ematen zaien roletik sortzen da, baina baita absentzietatik ere. Politikaren arlo-tik edo unibertsitatetik Mary Nash-ek edo Angela Davis-ek agerian utzitakoaren lorratzari lotzen zaion probokazio politikoa da; izan ere, egileok salatu zuten kontatu dizkiguten narrazioek zehaztasun falta historikoa izan dutela emakumeek munduan izandako tokiari buruz, sinesgarriak izateko.

Espazio publikoan dauden desparekotasunak salatzea da Sadabaren lanetan agertzen den konstantetako bat, eta salaketa horrek zuzenean Celia Amorós-era eta “Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación” bere testura garamatza. Emakumezko berdin-berdinak izatea, bestelako aurpegiarik gabeak, animalia eder bihurtuak, edo (errepikapen, estropezu eta erorikoaren hotsen doinura) galtzada-harrizko zoladuran takoiak jantzita dabilen norbait izatea eta aurrera jarraitzea, Sadabak *Acción 1: Deriva sobre la práctica artística* en agerian utzi duen bezala.

3. Gorputzak... Ekin!

*Klarionaz pintatzen dut paratutako koadroetan.
Kaxatik ateratzen diren koloreak daude
bakarrik erabilgarri.
Oinez ibili*

*eta zapataz lerro meheenak marratuz gero
berriz egiten ditut, nabarmenduz.
Baina orban moduko bat
hainbeste ibiltzearen emaitza da
eta, orbanean, exajerazioa eta desitxurapen apur bat,
bide horretan askotan ibiltzearen ibiliz².
Emakumezko espaloiko pintorea- Margaret Tait-*

Gorputza, erosotasun eta lan eremu, gorputza bataila eta ekintza, esperimentaziorako tresna eta toki.

Georges Didi Huberman-ek, “Cuando las imágenes toman posición” idazlanean, desioa aldaketaren bultza-ingar denaren ideiarri heltzen dio berriz, posizio bat hartzeari lotuta ikusten duen aldaketa:

“Posizioa hartzea desio izatea da, zerbait exijitzea, orainaldian kokatzea eta etorkizun baten nahia izatea. Horia guztia, baina, gure aurretiaz dugun, biltzen gaituen denborazkotasun baten hondo baten gainean bakarrik existitzen da, eta gure oroimenari deika ari zaio ahaztu, eten eta berriztapen osoa nahi dugunean ere” (Huberman, 2008, 11)

Posizio hartze horrek zerikusia du ere gorputzezkoarekin, eremuz kanpokoarekin, eta emakumearen gorputza zatikatzearekin. Sadabaren obran, hori berrikusi egiten da posizioa hartzeko eta, bilatutako anonimotasunetik, “esleitu zaigun” munduko toki horren metafora gisa jokatzan duten emakumearen atalak erakusteko, kasu honetan posizio hartze gisa jokatzan dutenak. John Berger-ek *Modos de ver*-en zioen bezala:

“Gizonek emakumeak arakutzen dituzte tratua izan aurretik. Ondorioz, emakume batek gizon batentzat daukan itxura edo traza erabakigarria izan daiteke tratatuko duen modurako (...) Prozesu horren gaineko nolabaiteko kontrola eskuratzeko, emakumeak bere egin eta barnerratu behar du... Interpretatu daiteke emakumearen ekintzetako bakoitza –helburu edo motibazio zuzena edozein dela ere– tratua izan nahiko lukeen moduaren adierazlea dela. Emakume batek edalontzi bat lurrera botatzen badu, hori bere emozioak tratatzeko duen moduaren adibidea da eta, beraz, besteek (...) bera tratatzea nahiko luketen moduaren adibide ere. Gizon batek berdin egiten badu, berriz, bere ekintza suminari adierazletzat jotzen da besterik gabe. Emakume batek txantxa bat egiten badu, hori barruan daraman adarjotzailea tratatzeko duen moduaren adibide bihurtzen da eta, beraz, emakume adarjotzaile den aldetik, besteek bera tratatzeko nahiko lukeen moduaren adibide da ere. Gizonek bakarrik izan dezakete txantxa bat egiteko atrebertzia egitearen plazer hutsagatik” (Berger, 2006: 54-55).

Gorputza bataila eta ekintza eremu bihurtzen da, biluztasuna naturalduz eta koadratzeari buruz posizioa hartuz, Agnes Varda-k bere

“Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe” adierazi bezala. Vardak badaki lehen planoan zer erakutsi *nahi* duen eta *nola egin nahi* duen. Bere posizio hartzea argi dago: emakumeen askotariko gorputzak, ikus-entzunezkoen sexu, maitasun edo pornografiaren arloetatik at, testuinguruz kanpora erakustea. Bere “irudi esplizituek” ohitu garen begiradaren eta ikuskeren bestelako perspektiba bat zehazten dute. Era horretan, emakumezko gorputza, hemen, irudikapen konbentzionalaren kontrako bataila eremu bihurtzen da. *Nola* da, hain zuzen, gakoa, *nola* eta testuinguruz at egotea.

Estibaliz Sadabaren obran, “gorputza tresna eta esperimentaziorako toki gisa erabiltzen da eta, era horretan, bideoa deskubritu du, ekintzaren aldi bereko erregistro integrala edukitzeko bitarteko egokiena delakoan, baita gorputza ekintza bihurtzeko ere.” Hori irakurri dugu “La Fundición”en haren obran egin den aurkezpen batean³. Dieta eta kirurgien bitartez doktrinatuak gorputzak gu *berdin-berdinak* egiten jarraitzen du, eta ez *berdinak*.

Marina Abramović-en *Ritmo 10*, 1973 bideosorkuntzan haragian iltzatzaren ziren aitzak bezala, erritualak eta keinuak esploratuz eta kameraz grabatuz, bilbotarraren obrako emakumeen takoiek eta pausoez eguneroko errituak esploratzen dituzte eta, hartara, gogoeta bideratu bat bihurtzen dira.

Man Ray-k *Emak Bakian* dantza urratsen bidez egin zuen bezala (1926), mugimenduaren errepikapenak, hemen, beste esanahi bat hartuz, oinazeaz ohartzearen ideia irudikatzen du, baita emakume kondizioak dakarren zailtasuna eta emakume izateak oraindik ere duen zama historiko handia.

Erritualok oinaze fisiko eta politiko bihurtzen dira eta, kameraz grabatuak izatean, kontzientzia hartzen dute. Familia bizitza zapaltzen da, koltxoia, sukaldeko entzimera, mahaiaik...

“Etxeko espazioa, bataila edo menpekotasun eremu, bizipenaren arabera, orain auzitan jartzen ditugun estereotipo zaharren gordelekua izan ohi zena, zapaldu egiten da, haren gainean ibiliz; era horretan, betiere nola begiratzen den, emakumea gailendu egiten zaio bere giltzapea izan zenari. Fikzioan, Medea moduko emakumeek bere haurren hilketak jo dute aldatetarako muturreko armatzat, sistema patriarkalari uztartzen zituen umeak deuseztatuz. Dantza dadaista irmo zapaltzea da orain, batzuetan ekintza hori emakumezko berdin-berdinak bizi diren espazioan harrapatuta dagoela dirudien arren.”

4. Azken estazioa: Geure egiten ditugun espazioak bilakaeran.

Ez argirik, ez arterik, ez atsedenk.

Etxearen dekoraziorako sortutako kitsch ikonografiak espazio baten barruko emakumearen rola eta estatusa erreproduzitzen ditu; espazio hori, baina, ez da ez publiko eta ez artistiko, eta etxearekin lotzen da, umeak haztearekin eta sistema erreproduzitzearekin.

*Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)*en (2013), Sadabak etxeko espazioa, pribatutasunaren eremua, erabiltzen du, eta emakumeek garbitzen dituzten porzelanazko iruditxoek kate-erreproduzioaren metafora gisa erakusten.

“... Eta emakumea etxera heltzean, kamisoi garden bat, ileorde bat janzen du, eta playboyko inozo bat bihurtzen da. Ez du bere emakumezotasun galdu”

Piezan irakur dezakegun testua iltzatu egiten da “irudi artistikoek, objektiboki errealista izan gabe, konbentzitu dezakete[la]” (Gombrich 2011:13) egiaztatu duten ikusleen begiradan.

Surrealismoak, etxeko elementu bakoitzaren katalogazioak eta teriomorfismoak koadro bat osatzen dute eta, gu jainko bihurtu baino, ez-gorputzetan eta ez-tokietan bizi diren izaki bihurtzen gaituzte.

Gorputzak eta tokiak berreskuratuz, *Las conjuradas... fuera de la zona de confort* artelanak iraganeko oihartzunak ekartzen ditu bueltan, espazio publikoa berrinterpretatzeko. Emakumeek Lisistrataren eta emakumezko batzarkideen hitzak esaten dituzte. Protagonistek, emakumeek, bere egiten dute historian ukatu zaien espazio publikoa.

Beharbada heldu gara bizikidetzaren, erronka berrien amildegiak irekiko dituen atera, non:

“Emakumeek asko dugu[n] artean pentsatzeko eta zer pentsatua emateko, ez-pentsatutakoaren tokitik irteko, ez-aitortutakoaren, ez-elkarrekikotasunaren tokitik eta, beraz, indarkeriatik. Feminismoa, emantzipazio prozesu guztiak bezala, interpretaziorako pentsamenduaren iturria da, erreala dena deskodetzeko gako berriak ematen ditu, hitzarmen berri eta ezustekoetan oinarrituz jendarte errealitatea berreraikitze proiektu bat den aldetik... Hitzarmenotan, baina, hitzartutakoa (eta, beraz, baztertutakoa, hitzarmenaren subjektu aktibo gisa) ez da emakumeak izango generikoan. Laburbilduz, hitzarmen patriarkalez ez osatutako jendarte bat da...” (Amorós, 1992)

Hitzarmenok Estibaliz Sadabak artearen bitartez adierazitako errealitatearen ondoren sortzen dira: emakumezko berdin eta desberdinentzako espazio berri bat.

Oharrak

1 VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capitan Swing, 2011
2 *Gallina significa miel. Poemas y ensayos escogidos sobre cine de Margaret Tait*. Gobierno de Navarra 2015. Editorea Oskar Alegria.
3 <http://www.lafundacion.org/?dpg=anuariodetalle&id=807&lang=es>

Bibliografia eta erreferentziak

- AMORÓS, Celia. “Notas para una teoría nominalista del patriarcado”, Asparkía. Investigación feminista, 1 zk., 1992, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló.
- AMORÓS, Celia. Arbor 128.503 (Nov 1, 1987): 113. Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación.
- AUGÉ, Marc. *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Bartzelona: Gedisa, 1996.
- BOU, Nuria. *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Bartzelona: Icaria, 2006
- COLAIZZI, Giulia. *Feminismo y teoría filmica*. Valentzia: Episteme, 1995.
- DAVIS, Angela. *Mujeres, Raza y clase*. Madril: Akal, 2004.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madril: Antonio Machado, 2008.
- EPHRON, Nora. *Ensalada loca. Algunas cosas sobre las mujeres*. Bartzelona: Anagrama, 1978.
- ECO, Umberto; Pezzini, Isabella. *El museo*. Madril: Casimiro, 2014
- GOMBRICH, E.H. *Arte percepción y realidad*. Madril: Paidós, 2011.
- KHUN, Anne. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madril: Cátedra, 1991.
- LAUDRE, Audre. *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press, 2012.
- MAZABAL, Iñigo. *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Euskal Herriko Unibertsitatea, 2004.
- MILLET, K. *La política sexual*. Mexiko: Aguilar, 1975
- NASH, Mary. *Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia*. *Historia* 10 (1985): 12-26.
- VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capitan Swing, 2011.

Biografías

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna (Barakaldo 1961) es profesora titular del Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Doctora en Bellas Artes con la tesis “Tras las apariencias. Mirada sobre cierta especificidad de lo fotográfico” (1995). Ha participado en exposiciones tanto en el País Vasco como en el ámbito estatal e internacional y su trabajo ha sido incorporado a importantes colecciones (entre ellas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Telefónica). Paralelamente ha desarrollado una amplia actividad investigadora que se ha concretado fundamentalmente en la publicación de textos, el comisariado de exposiciones, la organización de talleres y seminarios, así como la participación en congresos nacionales e internacionales. Actualmente es investigadora principal del proyecto PREKARIART [MINECO HAR2016- 77767-R (AEI/FEDER, UE)] y componente del equipo de investigación UPV/EHU *Arte Investigación y Feminismos*.

Isis Ortiz Reyes (Ciudad de México, 1978), ha sido docente e investigadora en fotografía e historia del arte contemporáneos, género y feminismos de manera independiente desde hace casi una década en diversas instituciones mexicanas. A la par ha participado como ponente en simposios nacionales e internacionales. En 2010 la Universidad Autónoma Metropolitana publicó *La he visto. Estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*. Al siguiente año se publicó “Face à la métaphore: Hannah Wilke”, ponencia con la que participó en el coloquio *Penser les matières du corps. L'organique dans tous ses états* (Centre d'Études Féminines et de Genres de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2009). En 2012 publicó *Una gran artista. Un análisis de la obra de Ale de la Puente en femenino*, con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA.

Susana Blas Brunel (Madrid, 1969) es comisaria e historiadora del arte contemporáneo. Especializada en creación audiovisual, trabaja en la redacción del espacio cultural de televisión Metrópolis (tve2) desde 1999. Ha comisariado innumerables ciclos de vídeo y exposiciones. Escribe en distintas publicaciones sobre vídeo y feminismo, cuestiones de género y arte actual. Ha recibido el premio MAV (Mujeres en las Artes Visuales) en la categoría de Gestora de proyectos por la igualdad de género en 2016. Es miembro del Consejo de Asesoras de MAV e investigadora del proyecto ARES de la Universidad de Bellas Artes de Cuenca.

Iratxe Fresned (Bilbao, 1974) es Doctora en Comunicación Audiovisual y profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual de la UPV-EHU desde el 2004. Su tesis doctoral “Los estereotipos de mujer en la obra cinematográfica de Lars von Trier. *Medea. Breaking the waves. The idiots. Dancer in the dark. Dogville*” fue becada por el Departamento de Investigación y Política Científica del Gobierno Vasco. Profesora visitante en la University of Nevada, Reno (EEUU), El Departamento de Film Studies de Lund University (Suecia) y en el laboratorio Framespa de la Université de Toulouse II - Le Mirail (Francia). Profesora en el Modulo de Cine y genero en el Máster Oficial de la UPV/EHU Máster Universitario en Estudios Feministas y de Género, es miembro de la RIVIC (Red Interdisciplinar Internacional sobre las Verdades de la Imagen Hispánica Contemporánea) e IP del grupo de Investigación de estudios audiovisuales escandinavos de la UPV/EHU Broen. Su película *Irrintziaren Oihartzunak (2016)* ha participado en diferentes festivales y eventos internacionales como, El festival de Cine de San Sebastian, El festival de Cine español de Nantes y la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona entre otros.

Estibaliz Sadaba Murguia (Bilbao 1963) es artista, licenciada en Bellas Artes, Master en Investigación y Creación en Arte EHU/UPV. Ha recibido becas como Real Academia de España en Roma, La Cité International des Arts de Paris. Fundación Arte y Derecho, Diputación de Bizkaia, Museo Artium, Centro Huarte, Fundación Bilbaoarte, etc. Ha presentado sus trabajos videograficos en: Temple University (Philadelphia), La Cité International des Arts de Paris, Universidad de Pau (Francia), Akademie der Künste (Berlin), Art Museum of the America (Washington DC), Museo MARCO (Vigo), Museo MUSAC (León), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Museet for Samtidskunst (Roskilde, Denmark), Centro Cultural de España (La Paz, Santo Domingo, La Habana), King Juan Carlos I Center at NYU, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Instituto Cervantes de Sydney, Museo Artium-Vitoria, Centros Culturales de España en Buenos Aires, MEIAC Badajoz, Louisiana Museum, Humlebaek, Dinamarca. Ha codirigido desde Erreakzioa diferentes seminarios-talleres sobre practica artistica, activismos, feminismos y teoría queer en ARTELEKU 1995-1997-2003-2006, Sala Rekalde 2008, Bizbak-EHU/UPV 2011, Tabakalera 2014. [Vimeo.com/estibalizsadabamurguia](https://vimeo.com/estibalizsadabamurguia)